REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVI. Band. 2. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1903

Ein Brief Peter Vischers des Älteren.

Von **Albert Gümbel**-Nürnberg.

An anderer Stelle[1]) hatte ich Gelegenheit, ein Aktenstück zu veröffentlichen, welches sich auf die Errichtung der Sebalduskapelle zu Schwäbisch-Gmünd durch den vor einer verheerenden Seuche dahin geflohenen Kirchenmeister von St. Sebald zu Nürnberg, Sebald Schreyer, und auf die bisher unbekannte Mitwirkung der Dürerschen Werkstatt an den Altargemälden der Kapelle bezog. Während nun Schreyer in Gmünd verweilte (1. August 1505 bis 7. Februar 1506), ging ihm das nachstehend abgedruckte Schreiben Meister Peter Vischers zu, das uns unter den im k. Kreisarchiv Nürnberg befindlichen Aufzeichnungen des kunstfreundlichen Kirchenmeisters in Abschrift erhalten ist. Veranlassung dazu gab der Umstand, daß die Vormünder der Kinder des Schreiners Herwig Geschwind zu Nürnberg, namens Ulrich Prunner, Jacob Amman[2]) und Georg Heuß,[3]) die Schwiegersöhne Meister Ludwig Gerings,[4]) »ormachers« an Peter Vischer das der Tochter Gerings, Elisabeth, Witwe des Schreiners Geschwind, bei der Teilung der Verlassenschaft Meister Ludwigs zugefallene erbliche Nutzungsrecht an den Häusern, »so davor vier gemachde vnder drewen dachungen gewesen sind ond itzo derselben zwey, Nemlich die hindern, abgeprochen vnd ein gießhüten an derselben stat gemacht vnd gepawt ist, mitsambt dem hove darbey . . . hinder sant Kathrina zwischen Peter Vischer's, des Rotsmids, und Niclasen Herbst's, des schlossers sel., und Agnes, etwan seiner vnd Itzo Jobsen

---

[1]) Kunstchronik. N. Flg. XIV. Jahrg. 1902/3, Nr. 4.

[2]) Beide Schreiner. Letzter wird in gleichzeitigen Urkunden als »Stadtschreiner« erwähnt.

[3]) Der bekannte Verfertiger des Uhrwerks für das Männleinlaufen am Michaelschörlein der Marienkirche zu Nürnberg und des Gitters um das Vischersche Sebaldusgrab. Seine Ehefrau hieß Barbara. Vgl. über ihn Lochner in der Ausgabe der Neudörferschen Nachrichten von Künstlern, Wien 1875 S. 70.

[4]) Auch Gerung genannt. Er starb nach dem Großtotenbuch von St. Lorenz am 8. Juni 1505. Vgl. auch Lochner a. a. O.

Ruprecht elicher hausfrauen, hewsern gelegen,«[5]) um 102 fl. Rheinisch verkauft hatten. Da die veräußerten Behausungen im Eigentum Sebald Schreyers standen, erbat der Meister (ebenso die Vormünder in einem gleichzeitig mit dem Vischerschen abgehenden Briefe) Schreyers Einwilligung zu diesem Erwerb bezw. Verkaufe des Erbrechts an jenen Grundstücken.

Das Schreiben Peter Vischers nun hat folgenden Wortlaut:

Dem ersamen und weisen hern Sebolt Schreier von Nur. ietz zw Gmundt.

Mein freuntlichen grus vnd willigen dienst, Lieber herr Schreier! Wist, lieber Herre, ich hab euch auf ein zeit gepeten von der hofstat wegen, die neben mir leit vnnd meister ludbich gewesen ist, ob sie einem andern verkauft wurd, das ir mir sie zw grossem danck liest widerfaren; wist, lieber Herr, das ich die hofstat kauft hab vmb hundert vnd zwen gulden vnd sol euch geben alle Jar zw erbe vier gulden R[einisch]. Nun will ich euch biten, als mein lieben hern, das Ir mir die Hofstatt wolt leihen, in gestalt vnd weis, als man pflicht zw don vnd bit euch Ir wolt emmand (!) geben eurern gewalt, der mir ein zusagen dut, von eurern wegen vnd was ich thun sol gegen euch, das will ich geren thone, wann ich der hofstat notdurftig pin zw meiner huten, als ir oft wol gesehen ha[b]t,[6]) wann ich wider ein groß werck[7]) verdinck hab, gott hab lob vnd ere, got vnd maria helf vns mit liebe zwsamen, ich will dan, was euch lieb ist, mit meinem armen dienst, an sant Barbaren tag [= 4. Dezember] 1505. Peter Vischer Rotsmid.

Dem ersamen vnd weisen Sebolt Schreier soll der brieve.

Schreyers Antwort lautete folgendermaßen:

Mein freuntlichen grus zuvor, lieber peter Vischer! Mir ist am pfintztag vergangen [= 18. Dezember] ein schreiben von euch, auch eins von den Vormundern meister Ludbig gerings, ormacher seligen, zukum̄en,

---

[5]) So wird die Lage des Hauses in der Urkunde des Stadtgerichts vom 17. Juni 1506 über den nach Schreyers Rückkehr, unter dem 26. Mai 1506 wirklich abgeschlossenen Verkauf der Liegenschaften an P. Vischer geschildert. Vgl. hierüber auch Lochner a. a. O. S. 26, wo jedoch die Kaufsumme berichtigt werden muß (102 nicht 120 fl.), auch ist es nicht recht klar, warum Lochner annimmt, Peter Vischer habe kurz vorher noch ein anderes Haus an sich gebracht.

[6]) Im Original hat.

[7]) Es dürfte mit diesen Worten das Grabmal des am 30. Januar 1505 verstorbenen Bischofs Georg II. vom Bamberg für den Bamberger Dom gemeint sein. Nach Ausweis der fürstbischöflich-bambergischen Kammerrechnungen war die Zuweisung dieses Auftrages an Peter Vischer durch Linhard Held namens des Bischofs Georg III. von Bamberg in den Tagen des 24. August bis 21. September 1505 erfolgt. Vgl. auch Beschrb. der Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, Nürnberg, 1827, S. 32.

darinnen ich eur gesuntheit gantz gern vernommen hab; wiewol ich mitler zeit bei andern auch vorschung darnach gehabt hab vnd eurm begern n[a]ch,[8]) bit ich euch die sachen in Rwe ston zw laßn, vntz mir got heim hilft, das, als ich verhoff, den lewffen nach kurtzlich bescheen mag, So will ich mich vnsrer alten verwontschaft[9]) nach darinnen halten, das Ir, als ich mich versihe, von allen teilen gevallen haben werd; vnd dar[zu] ist meins bedu[n]ckens nit not auch nit fur euch noch die verkaufer einich eestung von beden teilen, weder[10]) auf das anbieten vber landt, noch verer gewaltgebung zw legen,[11]) wann es on dasselb in vnser aller gegenwertikeit eer vnd formlicher geendet vnd außgericht werden mag vnd wollet solich mein schreiben vnd gutbeduncken den vormundern Auch zu erkenen geben. Damit spar euch got mitsambt euren miteverwanten gesunt. Geben zw gemund am Sambstag sant thomas Abend (= 20. Dezember) Im funften Jare. Sebolt Schreier.

Dem ersamen peter vischer, Rotsmid zu Nurmberg oberhalb sant Katherina gesessen.

Daß der Kauf nach Schreyers Rückkehr wirklich zustande kam, wurde schon oben erwähnt. Am 24. Februar 1506[12]) ließen dem ersteren Käufer und Verkäufer den Kauf durch den geschworenen Fronboten Heinrich Bauer von neuem »anbieten« und, nachdem sich Peter Vischer verpflichtet hatte, Schreyer anstatt der bisherigen 4 Gulden Rh. Landswährung 4 Gulden Stadtwährung als jährlichen Eigenzins zu geben und den Verkäufern für diese Mehrung des Zinses noch 6 fl. Rh. 2 M. und 28 Pfg. auf die Kaufsumme daraufzuzahlen, willigte Schreyer ein. Am 17. Juni wurde dann sowohl der am 26. Mai von den beiden Parteien abgeschlossene Kauf als auch die Erhöhung des Eigenzinses beim Stadtgericht in Gegenwart Hanns Stromers und Georg Hallers als Zeugen beurkundet.

---

8) Im Or. noch.

9) Hier soviel wie Bekanntschaft, Freundschaft.

10) Im Original: wieder.

11) Der Sinn ist offenbar: Schr. hält die Kosten, welche dem Käufer und den Verkäufern einerseits durch das »Anbieten« des Kaufhandels (nämlich durch einen städtischen Fronboten), andererseits ihm selbst durch Bestellung eines Bevollmächtigten erwachsen würden, nicht für notwendig.

12) Vor diesem Datum dürfen wir also keinesfalls die Erweiterung der Vischerschen Gießhütte setzen. Die Maße der neugekauften Behausung und Hofstatt waren nach dem Kaufbrief c. 30 Stadtschuhe in der Breite zu 70 Stadtschuhen in der Tiefe.

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

(Fortsetzung.)

II. Buch.[18]

a) Methode.

Dürer teilt, wie bereits angedeutet, um auch feinere Schwankungen der Oberflächenform noch nach gleichem Prinzip in Zahlen ausdrücken zu können, seinen Maßstab, welchem er als Einheit die Körperlänge zugrunde legt, in 600 — eigentlich 1800 — Teile, indem er jedes 600^{tel} (= 1 pars) noch in weitere 3 Teile zerlegt, die indessen nur ausnahmsweise praktische Anwendung finden. Auf das Illusorische dieser allzugroßen Rigorosität wurde bereits hingewiesen. Denn unter normalen Verhältnissen wird $\frac{1}{3}$ pars nicht mehr als 1 mm betragen, also eine Größe, die noch innerhalb derjenigen Grenzen fällt, worin die Unsicherheiten der Messungen des natürlichen Modells infolge der Bewegungen des Atmens, des Bluts, der unwillkürlichen Stellungsänderung variieren können — ganz abgesehen davon, daß eine, innerhalb eines Millimeters genaue Fixierung korrespondierender Punkte bei verschiedenen Modellen, also auch ein Vergleich verschiedener nach derselben Methode gemessener Individuen unter so rigorosen Bedingungen geradezu unmöglich wäre. Dürer wollte, wie es scheint, damit nicht sowohl den individuellen Eigenschaften Rechnung tragen, als vielmehr bestimmte Gesetze scharf betonen, die ohne dieses Mittel als solche kaum kenntlich gemacht werden konnten, wofür sich später verschiedene Fälle als deutlicher Beweis ergeben. — Es werden also im Anschluß an das gesagte die Resultate des 2. Buches im allge-

[18] Um Irrtum für das folgende zu vermeiden, sei bemerkt, daß wo beim Vergleich korresp. Typen des 1. und 2. Buchs von gleichen oder unveränderten Maßen die Rede ist, dies so verstanden wird, daß die auf 600^{tel} der Körperlänge ($\frac{1}{600}$ = 1 pars) transformierten Daten des 1. Buchs bis auf Bruchteile eines pars übereinstimmend gefunden wurden.

meinen als mehrstellig, jedenfalls als kompliziertere Zahlenausdrücke erscheinen, wie im 1ten, weshalb denn auch das diesen Daten zugrunde liegende geometrische Gesetz als solches a priori nicht in die Augen fällt, sondern gesucht werden muß, wie es in der Proportionstabelle zum 2. Buche geschehen ist. Zwar findet sich auch schon im 1. Buche, wie die entsprechende Tabelle lehrt, ein gewisses, die Reihe der auf die Längenteilung bezüglichen Relationen verbindendes Prinzip mehr oder weniger deutlich ausgedrückt dadurch, daß unter ihnen stets eine existiert, die als für den betreffenden Fall besonders charakteristisch bezeichnet werden darf; doch ohne die Konsequenzen des 2. Buchs, indem aus der hier stets vorangestellten charakteristischen Gleichung alles übrige, gleichsam mit Notwendigkeit, wie beim natürlichen Organismus, abgeleitet werden kann. Nach dieser Auffassung erscheinen somit insbesondere im 2. Buch die verschiedenen Typen wesentlich wie in der Natur als Modifikationen einunddesselben Grundgedankens. Alle daraus abgeleiteten Relationen sind überdies — wie unter normalen Verhältnissen in der Natur — der einfachsten Art: bis auf einzelne, welche der Eigentümlichkeit des Individuums den andern gegenüber Rechnung tragen, ohne jedoch den allgemein typischen Charakter dadurch im mindesten zu alterieren. — Die meisten dieser Relationen besagen übrigens wesentlich nichts anderes, als was durch Tradition der künstlerischen Praxis längst bekannt ist. — Größere Freiheit herrscht, wie in der Natur, auch hier in den Quermaßen: während auch im 1. Buche immerhin noch eine gewisse Übereinstimmung in einzelnen Teilen: dem quadratischen Kopfe und desgleichen Querschnitt des Halses, die Wadenbreite und Kniedicke etc., bekundet, welches sich nach traditionellem Herkommen erklärt, so will im 2. Buche der Künstler, wie es scheint, mit aller Tradition vollkommen brechen, um nur auf Grund der Erfahrung rein individuell zu charakterisieren. Unter den verschiedenen korresp. Maßen herrscht darum die größte Verschiedenheit, die sich gelegentlich sogar ins Willkürliche verliert. Doch finden sich, wie unter den Längen, stets einzelne, die als für den betr. Fall speziell charakteristisch bezeichnet werden müssen, und als solche auch in ihrer tabellarischen Bestimmung gekennzeichnet sind, indem sie sich zum Unterschiede gegen andere, untergeordneter Art, gewöhnlich direkt durch korrespondierende Längen einfach darstellen lassen, während für die Bestimmung der übrigen die Interpolation genügt.

Rein künstlerisch betrachtet, wird man übrigens kaum zugeben, daß, abgesehen von der größern Exaktheit der Detaillierung im zweiten Buche wesentlich ästhetisch genießbarere Resultate als im ersten zu Tage gefördert werden. Jedenfalls wird sich der unbefangene Beschauer des Eindrucks kaum erwehren können, daß z. B. von den Männern Fig. 2 und auch

noch Fig. 3 des ersten Buches an Harmonie der Verhältnisse die meisten der im zweiten enthaltenen eher hinter sich lassen als das Gegenteil Auch wird wohl andererseits kein Mensch die erste Figur: Mann, und ebenso Frau des zweiten Buches für wirkliche Naturmodelle ausgeben wollen, nach welchen etwa im Sinne der zitierten Schadowschen Stelle die übrigen entsprechend modifiziert zu denken wären. Wie dem auch sei, so würde man wohl erst in allerletzter Linie für alle Mangelhaftigkeiten das von ihm etwa angewandte Messungsverfahren verantwortlich machen können, denn die Unterschiede entsprechender Typen, z. B. schon der das Maximum der Körperfülle in beiden Büchern vorstellenden Typen 1. sind viel zu groß, um auch bei noch so unvollkommenen Instrumenten und Methoden der Messung dadurch allein erklärt werden zu können.

Im übrigen gelten hinsichtlich der in Betracht kommenden am meisten charakteristischen Maße dieselben Bemerkungen wie im 1. Buche. Dürer legt demgemäß auch hier der Gesamtform das Skelett wieder zugrunde, worauf sich die zur Erläuterung auf pag. 2 gegebene Skizze (Fig. 1.) bezieht. Ein Unterschied gegen das erste Buch besteht jedoch insofern, als im zweiten diese Punkte, insbesondere die Oberarm- und Oberschenkelknorren-Centra, wie das folgende lehrt, konstruktiv mehr in Betracht gezogen werden, obgleich auch hier über die Art, wie diese Punkte gefunden wurden, dasselbe Dunkel herrscht.

b) Einteilung.

Die Kopflänge kann hier nicht, wie im 1. Buche, als ausschließlicher Einteilungsgrund benutzt werden: indem das Maximum derselben nicht wie dort zugleich mit dem der Körperfülle zusammentrifft, sondern einem mittleren Typus angehört. Sie variiert überhaupt hier in viel engeren Grenzen: das Maximum zwar wie im ersten Buche nahezu $\frac{1}{7}$ Körperlänge, wogegen das Mimimum sich genähert gleich $\frac{1}{9}$, also wie bei Typus 4 des 1. Buches ergibt, zum Beweis, daß das Überschlanke des der altkölner Schule nachgebildeten Typus 5 von Dürer selbst inzwischen als solches erkannt und beseitigt wurde, denn es handelte sich hier nicht sowohl um Phantasiegebilde, als um die Aufstellung eines auf Erfahrungen basierenden allgemeingültigen naturgemäßen Systems der verschiedenartigen menschlichen Proportionen zum Nutzen und Gebrauch der Kunstgenossen.

Nicht wie im 1. Buche finden sich ferner die Kopflängen der verschiedenen Typen über das ganze Intervall vom Maximum zum Minimum gleichmäßig repartiert, sondern gruppenweise geordnet: zunächst um den Mittelwert $\frac{1}{7\frac{1}{2}}$ Körperl. = 80 p. im Interwall von 86—74 p., wobei jedoch der innere Zwischenraum von 83—78 p. frei bleibt. Ebenso findet sich eine zweite Gruppe um den Mittelwert = 70 p. im Intervall von 74 bis 67 p., wobei die Zwischenwerte fehlen. Im Gegensatz zum 1. Buch haben

die Männer hier etwas größere Kopfmaße: das Maximum um 2, das Minimum sogar um 3 p. gegen die bezügliche Frau vergrößert; nur bei drei Typen: 2, 5, und 6, sind beide Geschlechter darin relativ gleich; in den übrigen Fällen die Frauen um je 1—2 p. verkürzt, wodurch sich dann zugleich die angedeutete Gruppierung als solche abrundet.

Die in den »Bemerkungen« der Tab. enthaltenen Angaben der Kopflänge in möglichst einfachen Bruchteilen der Körperlänge zeigen die bezüglichen Nenner, 7 resp. 8, event. noch mit Zusätzen von $\frac{1}{7} \ldots \frac{6}{7}$ versehen, welches genügt um — mit möglichster Genauigkeit — bis auf unmerklich kleine Bruchteile der a. a. O. gegebenen Parteszahl zu entsprechen.

Dies scheint in Verbindung mit dem vorher Bemerkten darauf hinzudeuten, daß es sich ganz wie im 1. Buche nicht sowohl um eine bloß zufällige Zusammenstellung beliebiger Modelle, sondern um ein festes Prinzip handelt, wonach auch hier die Kopflängen als etwas a priori Gegebenes der Proportionstabelle zugrunde gelegt wurden.

Aus dem gesagten motiviert es sich ferner, daß, wie bemerkt, die Einteilung hier nicht an der Kopflänge strikte festhält, wie im 1. Buche, sondern, um sich diesem nach Möglichkeit anzuschließen, mehr auf die allgemeinen Verhältnisse: der Übergänge vom Breitesten und Vollsten zum andern Extrem rekurrieren mußte. Außerdem ist zu bemerken, daß der größeren Variabilität des schönen Geschlechts, wofür dem Meister leider nicht immer gerade die idealsten Vorbilder zu Gebote stehen mochten, durch eine größere Anzahl von Typen Rechnung getragen wird, sodaß auf einen männlichen mehreremale zwei weibliche entfallen.

Der Einteilung zufolge entsprechen sich

A. Männer:

I. Buch	$\frac{1}{7}$	Kopfl.	Typus 1.	II. Buch	85 partes Kopfl.	Typus	1.
«	$\frac{1}{8}$	«	« 2. 3.	«	86 resp. 84 p.	«	2. 6.
«	$\frac{1}{9}$	«	« 4.	«	78 « 76. 76.	«	3. 4. 7.
«	$\frac{1}{10}$	«	« 5.	«	70 « 70.	«	5. 8.

B. Frauen:

I. Buch	$\frac{1}{7}$	Kopfl.	Typus 1.	II. Buch	83 partes Kopfl.	Typus	1.
«	$\frac{1}{8}$	«	« 2. 3.	«	86 resp. 84 p.	«	2. 6.
«	$\frac{1}{9}$	«	« 4.	«	17. 76; 77; 75. 74;	«	3a. 3b. 4; 7a. 7b.
«	$\frac{1}{10}$	«	« 5.	«	70 resp. 67	«	5. 8.

c) Anordnung der Tabellen.

Im Gegensatz zum 1. Buche, dessen Bestimmungen mehr architektonischen, um nicht zu sagen schematischen Charakter tragen, indem das alte Vitruvianische Prinzip der harmonischen Teilung den Bauten Albertis, Palladios etc. analog nunmehr auch auf die Verhältnisse des menschlichen Körperbaues angewandt sind, wobei die Wirklichkeit aller-

dings nur unvollkommen und näherungsweise sich wiedergeben läßt, können die Resultate des 2. Buches, trotz der im vorherigen hervorgehobenen Mängel und Willkürlichkeiten, wie bereits angedeutet, immerhin mehr organisch genannt werden, schon deswegen, weil sie alles rein Schematische zu vermeiden suchen, um den erfahrungsmäßigen Beobachtungen keinen Zwang anzutun. Die dennoch vorhandenen Willkürlichkeiten, insbesondere bei der Bestimmung der Querdimensionen, entschuldigen sich andererseits leicht dadurch, daß schon a priori das Urteil hinsichtlich der Längenteilung im allgemeinen ein viel sichereres sein muß, als bei den letztgenannten Maßverhältnissen, insofern Vermischungen, welche beim Übergang von: »klein« zu »groß«, von »untersetzt« zu »elanziert«, von »kraftvoll« zu »schwächlich« die Längenproportionen erleiden, dem Künstler wie dem Laien viel auffälliger und dem Auge geläufiger sind, sodaß schon relativ geringe Verstöße dem Beschauer Disharmonien erwecken, von deren Ursache er sich allerdings nicht immer sogleich Rechenschaft zu geben vermag. Gewisse erfahrungsmäßig feststehende Prinzipien werden darum auch in den größten Meisterwerken der Plastik nicht leicht überschritten.[19]) Bei den Querdimensionen aber ist es anders: hier fehlt schon darum, weil sie nicht in einer Linie übereinanderstehen, der sichere Anhalt des Vergleichs, wie bei den Vertikalverhältnissen, zudem gibt wohl auch die Natur selbst in den Quermaßen mehr Willkürlichkeit als in den Längenverhältnissen zu erkennen. Ganz naturgemäß erklärt es sich darum, wenn die letzteren als Maßstab der Beurteilung für jene dienen: es finden sich demgemäß auch bei Dürer im 2. Buche wenigstens die Hauptmaße des Dicken und Breiten vorherrschend als einfache Bruchteile entsprechender Langenmaße dargestellt, wobei,. wie angedeutet, immer noch mehr als genügend Raum bleibt, den freien Flug der künstlerischen Phantasie nicht allzusehr zu hemmen.

Um nun aus der scheinbaren Kompliziertheit der a. a. O. gegebenen Zahlen ein den verschiedenen Typen zugrunde liegendes gemeinsames Prinzip zu erkennen, sind auch hier, wie im 1. Buche, gewisse einfache Relationen unter den in Rede stehenden Maßen abgeleitet und tabellarisch nach gleicher Ordnung wie dort zusammengestellt, sodaß zunächst bezüglich der Längenverhältnisse wiederum die wichtigsten Punkte und sodann ebenso die Quermaße in einer für die Konstruktion der Umrißlinien der Gesamtfigur genügenden Weise durch die sie bestimmenden

---

[19]) Dies gilt selbst für Michelangelo, in denjenigen seiner Werke, wo es sich nicht darum handelt, über die Natur hinausgehende Gestalten, sondern Menschen als solche zu erzeugen: wofür die beiden Sklaven am Grabmal Julius II. als Beweis dienen können.

Relationen festgelegt werden. In diesem Sinne ist auch hier die Reihenfolge derselben zu verstehen, wobei wiederum von möglichst charakteristischen und zugleich als einfache Bruchteile der Körperlänge darstellbaren Maßen ausgegangen wird. Die Kopflänge ist, wie bemerkt, auf Grund der in Tab. »Bemerkungen« enthaltenen Relationen als gegeben anzusehen.

Der genauere Vergleich dieser, den einzelnen Typen entsprechenden, kolonnenweise wie im 1. Buche zusammengestellten Relationen läßt nun in der Tat jeden im großen und ganzen als neue Modifikation den andern gegenüber erscheinen, und demzufolge als aus derselben Grundidee entstanden denken, welches man sich etwa auf folgende Art erklären mag. In jedem der vorgeführten Typen repräsentieren sich, wie in der Natur, gewisse allgemeine Gesetze des menschlichen Körperbaues, in der Art, daß gewöhnlich ein, selten mehrere Punkte zunächst in den Längen, den wesentlichen Charakter der Figur bestimmen, welchen analog auch in Tabelle eine event. mehrere Relationen entsprechen, während alles übrige auf Grund der allgemeinen erfahrungsmäßig feststehenden Prinzipien bereits mehr oder weniger dadurch bedingt erscheint. Jeder neue Typus stellt sich daher zunächst als neue Variante bezüglich der Bestimmung jener charakteristischen Punkte resp. der ihnen in Tabelle entsprechenden charakteristischen Relationen dar, von denen alles andere als abhängig, und somit ebenfalls als Modifikation gegen frühere Fälle sich darstellt, sodaß demgemäß das ganze Kriterium sich gewöhnlich auf eine oder wenige charakteristische Relationen wird zurückführen lassen, wie die Diskussion der einzelnen Typen weiter ersichtlich machen wird.

Über die, den Längenverhältnissen entsprechenden Angaben ist a priori zu bemerken, daß die zueinander in Beziehung gesetzten Maße möglichst der Bedingung entsprechend gewählt wurden, zunächst durch die einfachsten Zahlenverhältnisse darstellbar zu sein und ferner auch der, daß die bezüglichen Längen selber womöglich nicht in- oder aufeinanderfallen oder auch nur teilweise übereinandergreifen, sondern jedes Maß für sich entweder vom andern durch Zwischenraum getrennt bleibt oder als dessen unmittelbare Verlängerung erscheint, weil nur dadurch dem Auge ein sicherer Anhalt für die Schätzung der Verhältnisse geboten wird. Die charakteristischen Relationen der Tabelle bilden hier im Gegensatz zu denen des 1. Buches, vielleicht von Dürer selber so beabsichtigt, den naturgemäßen Ausgangspunkt für die Bestimmung der übrigen, die der Zahl und Reihenfolge nach auch hier zur Konstruktion der allgemeinen Umrisse in beiden Projektionen genügen.

Diese charakteristischen finden sich demgemäß stets den übrigen in Tabelle vorangestellt.

d) Erläuterungen zu den Tabellen.

I. Männer.

Erste Gruppe: Typus 1.

a) Längen.

Typus 1. kennzeichnet sich als Maximum der Körperfülle im ganzen durch dieselben Eigenschaften wie im 1. Buche, mit dem Unterschiede jedoch, daß im vorliegenden Falle, wie schon in der Zeichnung a. a. O. selber in die Augen fällt, die Verhältnisse viel schärfer charakterisiert sind.

Die Kopflänge nähert sich bis auf 1 p. dem Dürerschen Maximum, welches somit, wie auch in der Natur, nicht mit dem Maximum der Körperfülle zusammentrifft, sondern vielmehr den niedersten Wuchs (T. 2.) kennzeichnet. Das Rumpfende o ist gegen Typus 1 des 1. Buches etwas heraufgerückt, während der Abstand: Scheitel-Linie der Oberarmknorren-Centra fast unverändert bleibt. Dagegen trennt sich die Halsgrube, welche im 1. Buche mit $\alpha\alpha$ koinzidierte, von dieser Linie, indem sie um 10 p. höher rückt, wodurch die Schultern weniger heraufgezogen und der Kontour nicht so unbeholfen wie ebendort sich darstellt, sodaß mit Bezug auf die Lage von o die von e gezählte Rumpflänge eo in beiden Fällen nahezu unverändert bleibt.[20]) In beiden ist dieselbe demgemäß als Maximum gekennzeichnet, nach Tab. hier genau zu $\frac{3}{8}$ Körperlänge normiert. Charakteristischer ist jedoch, daß der Abstand des Rumpfendes o vom Scheitel ebenfalls ein Maximum wird, wie sich durch die in Tab. den Ausgang bildende Relation:

$$co = oz$$

bekundet. — Die Kniemitte fällt, wie die darauf bezügliche 9. Relation der Tabelle ausdrückt, im Anschluß daran naturgemäß ebenfalls tiefer als sonst, doch will das Minimum der Länge qz hier offenbar wenig sagen, da der Unterschied gegen den nächstfolgenden Typus sich nur auf einen pars beschränkt. Ebensowenig sind die Teilpunkte i, m' und n des Rumpfes für die Charakteristik von Bedeutung. Der untere Rippenrand hat sogar genau den gleichen Scheitelabstand wie Typus 2. Die Relation $io = oq$, welche hier nach Tab. ausschließlich an das Maximum gebunden erscheint, findet sich, beiläufig bemerkt, auch unter den Antiken bei übrigens verschiedenartigen Typen, wodurch dieselbe eine viel allgemeinere Bedeutung erhält, als sie nach Dürers Erfahrungen beanspruchen könnte. Ähnliches gilt von der zur Bestimmung von n dienenden Relation $bf = fn$: in modifizierter Form findet sie sich nur noch einmal (Typ. 7) wiederholt, wo statt n die Körpermitte C auftritt. Weniger allgemeingültig ist

---

[20]) wenn in Tab. von Vertikalabständen $\alpha\alpha$ αf etc. die Rede ist, so wolle man dies, stets mit Rücksicht auf die Bezeichnungen des Profils als Durchschnittspunkt der Linien $\alpha\alpha$, ff. etc., mit der Profilebene verstehen.

die zur Bestimmung von m' in Tab. angegebene Relation, wonach $m'z$ dem Doppelten von ab' entspricht: sie hat aber hier eine besondere Bedeutung durch ihren Zusammenhang mit den Verhältnissen der oberen Extremität, wie weiter unten zu ersehen. Nabel und oberer Beckenrand liegen anstatt wie im 1. Buche zu koinzidieren, voneinander getrennt, der Nabel $\bar{k}$ bis auf die Mitte des Intervalls vom untern Rippen- zum obern Beckenrande (ik) heraufgerückt. Nur für letzteren ($\bar{k}$) als den wichtigeren ist in Tab. die zu seiner Bestimmung dienende Relation als um die doppelte Länge em' von der Sohle entfernt, direkt angegeben (während k sich im oberen Drittel der Strecke $b'q$ befindet). Von den übrigen Rumpfteilen hat nur die Brustwarzenhöhe Interesse, insofern nach Tab. ihre Bestimmung einem nicht bloß in der Natur nach normalen Verhältnissen, sondern ebenso in den Meisterwerken der bildenden Kunst oft wiederkehrenden Gesetze entspricht, demgemäß der Abstand df genau der Kopflänge gleichkommt, wobei es auffällt, daß dasselbe hier zum erstenmale bei Dürer Anwendung findet, im ganzen 1. Buche dagegen nicht. Die Bestimmung von g ist offenbar als ein Anschluß an die bereits diskutierte bezüglich der Lage des Punktes n aufzufassen.

Bezüglich der oberen Extremität wurde im vorherigen schon auf die Bedeutung der Länge $m'z$ hingewiesen, deren Doppeltes nach Tab. der Länge $\omega\omega$ der ausgestreckten Arme entspricht, die sich demgemäß auch, was vielleicht noch näher liegt, als das 4fache des Abstandes ab' auffassen ließe. Man sieht, diese Bestimmung kann nur stattfinden, wo die Armlänge nicht zu kurz und Punkt m' verhältnismäßig tief liegt, wie im vorliegenden Falle, für welchen darum die Bestimmung charakteristisch genannt werden muß.

Übrigens könnte man, in Ermangelung derselben, auch die in Tab. nicht aufgenommenen betrachten, wonach sich der Abstand $k'k'$ beider Handwurzeln in der vorausgesetzten Armhaltung der Länge ez vergleicht, sodaß also durch die gen. Maße in der Vorderansicht ein volles Quadrat umschlossen wird. Ebenso einfach und leicht zu merken ist die in modifizierter Weise mehrfach wiederkehrende, wonach die Linie der Handwurzeln bei vertikal herabhängenden Armen mit der Höhe von n koinzidiert, wie dies bereits im korresp. Falle des 1. Buches stattfand, wo gleichzeitig auch die obere Begrenzungslinie $\alpha\alpha$ mit e koinzidierte. — Die zur Bestimmung des Oberarmendes dienende Relation hat wohl mehr zufälligen Charakter. Die Hand ist schließlich durch die Bestimmung, wonach deren drei auf die Strecke en gehen, als appr. Maximum gekennzeichnet: ebenso die Fußlänge, sofern sie nach Tab. auf der Strecke: Knie—Sohle nur fünfmal enthalten ist, somit das Vitruvianische Maß, welches im 1. Buche dem Maximum entsprach, noch um einige partes überschreitet. Da außerdem auch der Abstand der Oberschenkelknorren-Centra $p'p'$ sich größer

als die Fußlänge ergibt, so übersteigt auch die Basis $\overline{\omega\omega}$ hier die halbe Körperlänge nicht unbeträchtlich, während sie derselben im 1. Buche nur gerade gleichkam.[21])

b) Quermaße.

1. Dicken.

Das Maximum der Kopfdicke findet sich nach Tab. interpolatorisch, mittels korrespondierender Breiten: jedenfalls geringer als beim Typus 1 des 1. Buches, wo sich der Profilschnitt als volles Quadrat ergab. Nur die Gesichtstiefe ist durch die gleiche Relation gegeben, für die des Halses gilt dagegen das über die Quermaße im allgemeinen Bemerkte. Gegen Typus 1 des 1. Buches ist ferner die Vergrößerung der Brusttiefe und Verminderung der Gesäßdicke von Bedeutung, indem hier beide Maße sich gleichstellen. Sie übertreffen demzufolge beide die als Kasentiefe anzusehende Fußlänge: ein Fall, der außerdem sich nur bei Frauen wiederholt. (Daß die Brusttiefe sich nach Tab. als Teil von ab' ausgedrückt findet, erklärt sich dadurch, daß dieselbe hier in die Höhe der Armspalte b', anstatt wie sonst in die von f fällt). Naturgemäß vermindern sich auch die beiden andern Rumpfdicken: Bauchtiefe und Dicke in o. Am meisten charakteristisch ist unter den Dicken der Tabelle offenbar die Bestimmung der als Maximum gekennzeichneten Gesäßtiefe, welche Eigenschaft bei der ihr gleichen Brusttiefe weniger hervortritt. Nach denen des Rumpfes proportionieren sich wie sonst die übrigen Maße: die Kniedicke als dritter Teil der Länge qz als Maximum. Analoges gilt für die obere Extremität, wo die Dicke des Oberarms ein Maximum ist, sofern sie das im 1. Buche angegebene Verhältnis zur Brusttiefe noch überschreitet.[22])

2. Breiten.

Für das Maximum der Kopfbreite ergibt sich nur die Bestimmung als Fünffaches der Schädelhöhe (ab^*), was auf einen niederen Grad der Intelligenz hinzudeuten scheint. Als Bruchteil davon findet sich die des Gesichts, analog wie auch in anderen Fällen (vgl. T. 3). — Von den Rumpfmaßen ist die Schulterbreite zu $\frac{1}{3}$ der Rumpflänge selber dargestellt, im Vergleich zu ähnlichen Bestimmungen späterer Fälle (vgl. Typus 3) als Maximum charakteristisch. Die Verschiedenheit gegen die des 1. Buches ist im übrigen nur eine scheinbare: indem die größere Handlänge des vorliegenden Typus den gleichen Ausdruck wie dort formell nicht gestattet; in Wirklichkeit ist in beiden Fällen das Maß

[21]) Die resp. Maße Dürers lassen hier allerdings eine einfache Beziehung vermissen. Man findet aber leicht, daß der Abstand $\overline{\omega}\overline{\omega}$ die halbe Länge $\omega\omega$ bis auf 1 pars Unterschied erreicht.

[22]) Nach Tab. am einfachsten als Mittel aus den Vertikalabständen eb' der Vorder- und Rückseite darstellbar.

$\frac{3}{10}$ Körperlänge. Rippen- und Gesäßbreite zeigen dagegen hier ein gegeringes Wachstum, welchem sich auch der zur Rippenbreite in demselben Verhältnisse wie dort stehende Brustwarzenabstand anschließt. Doch nur die beiden ersten sind nach Tab. wie auch bei den Dicken durch Längenmaß als die wichtigeren und als Maxima deutlich gekennzeichnet, die anderen Rumpfbreiten danach interpoliert. Überdies lassen die Bestimmungen der Tabelle, wie man leicht übersieht, in den dabei benutzten Längen einen gewissen Zusammenhang ebenso wie bei den Dicken erkennen, welcher nicht sowohl als zufällig, sondern offenbar so von Dürer beabsichtigt aufgefaßt werden muß, weil auch in den übrigen Typen ein ähnlicher Zusammenhang wiederkehrt. — Hinsichtlich der übrigen Maße läßt in der untern Extremität nach Tab. eigentlich nur die Bestimmung der Minimaldicke über dem Fußknöchel als Hälfte der Kniedicke Bekanntes erkennen, welche letztere anstatt durch den Unterschenkel hier durch den Abstand *oq* der Oberschenkelpartie, also durch eine offenbar weniger naheliegende Bestimmung als die korresp. Dicke gekennzeichnet ist. Ebenso findet sich unter den Maßen der oberen Extremität außer dem nur hypothetisch angebbaren Maximum nur die mit der Ellenbogendicke übereinstimmende mittlere Oberarm- und Handknöchelbreite schärfer präzisiert, wonach das übrige sich interpoliert. —

Zweite Gruppe.

Die beiden Typen 2 und 6 dieser Gruppe sind im Vergleich zu den entsprechenden des ersten Buches augenscheinlich niederer Statur, der erstere wohl unter mittlerer, der andere kaum mittlerer Größe, indem in beiden Fällen der Körperlänge nicht mehr als ppt. 7 resp. $7\frac{1}{2}$ Kopflängen gegeben werden. Diese Typen sind also nicht sowohl Modifikationen jener des 1. Buches, als vielmehr für sich bestehende Einschiebungen innerhalb des relativ sehr weiten Intervalls von Typus 1 bis zum nächstfolgenden.

In den Hauptverhältnissen, insbesondere der Teilpunkte *e* und *n* stimmen beide unter sich fast überein, differieren dagegen in Bezug auf die Lage der Kniemitte *q* sowie auch in den Teilverhältnissen der Rumpfpartie. — Typus 6 ist der elanziertere, in den Dicken schwächer, dagegen stärker in den Breiten der oberen Rumpfteile, im ganzen leichter und elastischer gebaut als der andere, der in seinen Verhältnissen mehr an jene untersetzten niedern Gestalten der Aigineten erinnert, welche man als Repräsentanten maximaler Körperkraft anzusehen pflegt, dergleichen sich u. a. bei Schadow a. a. O. als extremer, in der Natur noch möglicher Fall, im «Lesbenier» verkörpert findet. Daß gegen diesen der Dürersche Typus 2 so schwach erscheint, hat seine Erklärung wohl darin, das letzterer sich zur Aufgabe stellte, die möglichste Kraftfülle mit Schönheit, d. h. nach

mittelalterlichem Begriff mit äußerstem Grade der Schmalheit und Schmächtigkeit zu verbinden.

I. Typus 2.

a) Längen.

Der vorliegende Typus ist, wie bemerkt, von niederm Wuchse: die Kopflänge erreicht dabei das Maximum, welches fast ans Knabenhafte anklingt. Auch der Vertikalabstand: Scheitelhöhe der Oberarmknorren-Centra, stellt sich als solcher dar, nämlich nach Tab. als 5. Teil der Körperlänge. Das Charakteristische liegt jedoch gegen Typus 1 in der Verkürzung des Oberkörpers und entsprechender Verlängerung der unteren Extremität, infolge Heraufschiebung der Linie der Oberschenkelknorren-Centra (Punkt m'), demgemäß sich mit Bezug auf die Lage von e auch die Rumpflänge als solche verkürzt, doch ohne sich zu verschieben. Die dies ausdrückende Relation:

$$am' = oz$$

bildet darum als besonders charakteristisch in Tab. den Ausgang für die Konstruktion und man übersieht zugleich, wie der ganze Charakter von dem des Typus 2 im 1. Buch verschieden sein wird, indem die Körpermitte bei letzterem in den Spalt, also o offenbar viel näher fällt als m', während sie hier zu beiden symmetrisch liegt. Da ferner, wie sich aus der Bestimmung des Abstandes αz (vgl. Note 1. Tab.) ergibt, die Länge qz, als dritter Teil davon, sich gegen Typus 1 offenbar nur unwesentlich wird ändern können, so kann sich die Verlängerung der unteren Extremität nur in der des Oberschenkels resp. in der Länge von oq bekunden. Punkt n dagegen ist, wie schon dessen Bestimmung nach Tab. zeigt, hier nur von untergeordnetem Interesse, da derselbe bereits durch o mehr oder weniger vorgezeichnet erscheint. Wichtiger würde beim Übergang von Typus 1 zu 2 der Punkt i für die Konstruktion sein, sofern sich dessen Teilverhältnis der Körperlänge unverändert überträgt, obgleich, da dasselbe kein einfaches ist, eine bezügliche Relation der Tabelle fehlt. Auch die Lage des mit dem oberen Beckenrand koinzidierenden Nabels hat wie im vorigen Falle hier nur untergeordnete Bedeutung und stellt sich nach Tab. gewissermaßen als Fortsetzung des bezüglich m' und o bestehenden Gesetzes dar, indem ebenso wie jene zu C, sich k und o wieder symmetrisch zu m' verhalten. —

Von den obern Rumpfpunkten ist e bereits durch α mehr oder weniger bedingt, die Höhe der Brustwarzen durch dieselbe Relation wie im vorherigen Falle gegeben, wovon dann wiederum die der unteren Brustkontur abhängt. In Tab. wurde dafür ein von f unabhängiger Ausdruck ($gq = 4\alpha g$) seiner Einfachheit und Verständlichkeit wegen vorgezogen, der jedoch auch in dieser Form immer nur individuelles Interesse beanspruchen dürfte, da analoge Bestimmungen in andern behandelten

Fällen sich nicht wiederholen. Hinsichtlich der Arme findet nach Tab. der auch im 1. Buche nicht vorgekommene Fall zum erstenmale statt, daß die Länge $\omega\omega$ der Körperlänge genau entspricht. — Die Lage der Handwurzeln bei vertikal herabhängenden Armen läßt ihrerseits in der zu ihrer Bestimmung dienenden Relation, wobei Ce an Stelle von an tritt, gegen die von Typus 1 nur eine unwesentliche Variante erblicken. Von noch weniger Bedeutung sind die beiden fehlenden Punkte f' und o', obgleich Tab. dafür sehr einfache Bestimmungen liefert.[23])

Den Zusammenhang der obern und untern Extremität will Dürer augenscheinlich in diesem Falle dadurch ausdrücken, daß er, wie auch im nächsten Typus 6, Oberarm und Fuß von gleicher Länge setzt, eine Bestimmung, die, wenn überhaupt, nur denkbar erscheint, wo der Fuß sein Maximum, der Oberarm sein Minimum erreicht. Viel häufiger ist bekanntlich in der Natur der Fall, daß Unterarm und Fuß gleich groß erscheinen, was bei Dürer allerdings schon dadurch ausgeschlossen erscheint, daß die volle Länge des Unterarms (inkl. Ellbogenübergriff) nicht angegeben wird. Unleugbar liegt in dieser, im Gegensatz zum ersten Buch prinzipiell durchgeführten, Verkürzung der oberen Extremität, insbesondere des Oberarms eine gewisse Willkür, für welche eine innere Notwendigkeit nicht abzusehen ist, insofern selbst unter den antiken Bildungen, da wo die Armlänge ihr Minimum erreicht, die Knabentypen inbegriffen, der Oberarm die Fußlänge stets noch um ein merkliches zu übertreffen pflegt.[24])

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Kopfdicke ergibt sich wie bei den meisten Typen des 2. Buches interpolatorisch: die Halsdicke als das $1\frac{1}{2}$fache der Halslänge nicht sowohl durch die Stärke als durch die Kürze des Halses zu erklären. Von den Rumpfmaßen lassen Brust- und Bauchtiefe eine Verstärkung gegen Typus 2 des 1. Buches wahrnehmen, während die Gesäßtiefe sich nahezu wie dort ergibt. Trotzdem somit die letztere von der Brusttiefe um einige partes überschritten wird, bleibt diese hinter der als Kasentiefe anzusehenden Fußlänge auffallend zurück. Die nach Tab. der Kopflänge gleichgesetzte Gesäßdicke gestattet, da diese mit der Unterarmlänge identisch ist, nebenbei den unmittelbaren Vergleich der qu. Maße. Sie

---

[23]) Die der Gesichtshöhe b^*d gleiche Handlänge kann zur Bestimmung von o' im vorliegenden Falle übergangen werden, insofern nach dem Gange der Konstruktion der Punkt b* überhaupt hier keine Rolle spielt.

[24]) Auch mit Hinzunahme des Abstandes $d'\alpha$, d. h. also die ganze Länge vom höchsten Punkt des Oberarms, wie bei den Antiken gezählt, bleiben die Maße hinter den letzteren erheblich zurück, wie schon daraus hervorgeht, daß das Intervall der Variabilität beide Grenzen ($103\frac{1}{3} - 123p$) auch so viel tiefer gerückt zeigt, als bei letzteren.

ist somit eigentlich das Hauptmaß für die Rumpfdicken indem auch die Brusttiefe sich danach interpolatorisch ergibt (vgl. Anm. 7—9 d. Tab.). — Nach den Rumpfdicken proportionieren sich die übrigen, von der untern Extremität besonders die auch im ersten Buche für mittlere Typen vorherrschende Bestimmung der Kniedicke zu $\frac{1}{4}$ der Unterschenkellänge. Die Maße der oberen Extremität zeigen dies weniger deutlich, doch steht die in Anm. 4 der Tab. zur Bestimmung des Maximums (17') gegebene Beziehung nicht isoliert: ebenso ist die der Handdicke schon im 1. Buch vertreten.

2. Breiten.

Für die Kopfbreite gilt im allgemeinen das bezüglich der Dicke Bemerkte. Auch die des Halses findet sich wie im vorliegenden Fall nur ausnahmsweise durch einfache Ausdrücke gegeben: übrigens zeigt sie sich gegen die korresp. Dicke nur um 1 p. vermindert. Volle Gleichheit beider Maße findet sich dagegen, im Gegensatz zum 1. Buche, nach Tab. im zweiten nur ausnahmsweise. — Bezüglich der Rumpfmaße zeigt zunächst die Schulterbreite sich gegen Typus 2 des 1. Buches, wo sie in runder Zahl zu $\frac{1}{4}$ Körperlänge, also auffallend schwach angesetzt war, verglichen z. B. mit Schadows mittleren Mannestypen sogar noch um einige partes vermindert, indem sie nach Tab. dem Vertikalabstande Brustwarzen—Rumpfende entspricht. Dem entgegen zeigt die Rippenbreite das normalmäßige Maß des mittleren Mannestypus, welches allerdings wegen der Schmalheit der Schultern nicht wie sonst als $\frac{2}{3}$ dieser, sondern nach Tab. als der gleiche Bruchteil des der normalen mittleren Schulterbreite ungefähr entsprechenden Abstandes *em'* sich darstellt. Ebenso erklärt sich die Angabe der Tab. Anm. 5 hinsichtlich des Brustwarzenabstandes dadurch, daß er der Rippenbreite entsprechend gegen die halbe Schulterbreite etwas vergrößert werden mußte. Auch die Weichenbreite proportioniert sich in nahezu normaler Weise zu der der Rippen, wie nach der bezüglichen Bestimmung der Tab. insofern ersichtlich ist, als der Abstand *io*, den sie demzufolge bis auf 1 p. erreicht, auch sonst unter normalen Verhältnissen dafür öfter als Maß auftritt. Ebenfalls die Gesäßbreite, zwar etwas stark bemessen, schließt sich hinsichtlich der in Tab. enthaltenen Bestimmung als dritter Teil des Abstandes *kz* den auch sonst vorkommenden Fällen an. Die übrigen Breiten proportionieren sich wie gewöhnlich, was bezüglich der untern Extremität die wie auch sonst der Kniedicke gleichgesetzte Wadenbreite, ebenso bezüglich der Arme vom Maximum abgesehen, die der mittleren Oberarm- und ebenso der Handbreite bekundet.

II. Typus 6.

a) Längen.

Die Kopflänge ist gegen Typus 2 nur um 2 p. vermindert.

Im Vergleich zu ihm stellt sich, wie bereits bemerkt, der vorliegende von elanzierterer Form obgleich nur mittleren Wuchses, überdies von möglichst normalen Proportionen, indem schon aus den Relationen der Tabelle unverkennbar die Absicht Dürers spricht, die einfachsten und übersichtlichsten Verhältnisse der Natur in diesem Typus zu veranschaulichen. Mit Schadows mittlerem Manne von 66″ verglichen, findet sich allerdings auch hier ein großer Unterschied in der relativen Schmalheit des vorliegenden, wofür der Grund im allgemeinen bereits angegeben wurde, ebenso auch demzufolge in den Vertikalverhältnissen. In einzelnen Punkten herrscht allerdings Übereinstimmung. Nur in diesem Falle hat z. B. wie bei Schadow die Körpermitte C als mit dem oberen Penesrande n zusammenfallend, eine anatomische Bedeutung, weshalb die dies ausdrückende Relation der Tabelle:

$$an = nz$$

für diesen Fall charakteristisch ist. Gegen Typus 2 und 3 des 1. Buches, wo der Spalt $\bar{n}$ die Stelle von n vertritt, liegt darin ein wesentlicher Unterschied, insofern durch Verlängerung des Oberkörpers und Verkürzung der Beine der Natur im vorliegenden Falle offenbar mehr Rechnung getragen wird. Mit n verschiebt sich selbstredend auch m', im vorigen Falle mit o symmetrisch zur Körpermitte gelegen, nach abwärts. Die zur Bestimmung von m' dienende Relation der Tabelle charakterisiert jedoch, mit dem vorhergehenden verglichen, nicht sowohl dies, als vielmehr das Heraufrücken der Brustwarzenlinie. Mit ihr in gleichem Sinne verschieben sich die oberen Rumpfteile, wie die der Kopflänge hier gleichgesetzte Brusthöhe eg ersehen läßt, während das obere Rumpfende e gegen Typus 2 fast ungeändert bleibt. Von den übrigen Punkten ist insbesondere das Teilverhältnis des Rumpfs in dem naturgemäß ebenfalls etwas aufwärts gerückten Punkt i von Interesse, wobei im Gegensatz zu Typus 2 nicht dem Rippenkorb sondern der untern Rumpfpartie die größere Länge zugewiesen wird. Dies wäre jedoch, der entsprechenden Relation der Tabelle zufolge, wonach Punkt i die Mitte des Abstandes αq bilden soll, nicht möglich, ohne daß gleichzeitig auch der letztgenannte Punkt, die Kniemitte, sich nach aufwärts verschiebt, somit die Länge oq des Oberschenkels verkürzt wird. Dies bestätigt denn auch die bezügliche Relation der Tabelle, wonach sich diese Länge als Hälfte der des Rumpfs ergibt. Bei der obern Extremität, deren Bestimmungen in diesem Falle besonders charakteristisch sind, ist das wie bei Tab. 2 der Körperlänge gleiche Maß $\omega\omega$ der ausgestreckten Arme noch nicht das Wichtigste: es tritt vielmehr noch eine zweite Bestimmung hinzu, durch welche der auch hier mit dem obern Beckenrand koinzidierende Nabel eine besondere Bedeutung erlangt, indem mittels des genannten Punkts die Armverhältnisse, oder umgekehrt, wenn

diese bekannt, daraus die Lage jenes abgeleitet werden kann. Dieser bereits einleitend angedeutete Zusammenhang tritt nach Dürer nicht in allen Fällen ein, sondern findet sich nur in dreien, und zwar bei beiden Geschlechtern wiederholt, und besteht darin, daß der vom Nabel $\bar{k}$[25]) als Zentrum mit dem Radius $\bar{k}z$ beschriebene Kreis durch die beiden Mittelfingerspitzen $o_, o_,$ der ausgestreckten Arme geht, diese soweit erhoben gedacht, bis die genannten Fingerspitzen die durch den Scheitel gelegte Horizontale treffen (vgl. Fig. 1). In der Tat zeigt die Rechnung, daß, bis auf eine minimale Differenz das gesagte für die Daten des vorliegenden Falles zutrifft: in den beiden vorigen dagegen die Spitzen $\bar{o}\bar{o}$, um in der bezeichneten Horizontale zu bleiben, ziemlich stark über die Peripherie des genannten Kreises hinausfallen würden. — Da hier übrigens nach den Relationen der Tabelle sowohl die Armlängen und deren Teile wie auch der Abstand der Oberarmknorren-Centra $\alpha\alpha$, von denen aus dieselben zählen, als bekannt anzusehen sind, so finden sich nach Andeutung der Fig. 1 zunächst die Punkte $o_,o_,$ und mittels dieser dann Punkt $\bar{k}$, indem man auf der Mitte der in a. a. O. fehlenden Verbindungslinie $o_,z$ eine Senkrechte errichtet, deren Durchschnitt mit der Körperaxe den qu. Punkt ergibt (in Tab. durch die Relation: $\bar{k}z = o_,\bar{k}$ kurz angedeutet). Die Bestimmungen der Armteile nach Tab. bedürfen keines Kommentars; für die Konstruktion ist nur zu beachten, daß die Lage der Horizontale, worauf die Strecke $\omega\omega$ und ihre Teile aufgetragen sind, zur vertikalen Hauptaxe laut Anm. 1 der Tabelle dadurch gefunden wird, daß wie *ad* Typus 1 bei senkrecht herabhängenden Armen die Linie der Handwurzeln $k'k'$ mit n koinzidiert, welcher Punkt als Körpermitte hier als a priori bekannt anzusehen ist. — Das Verhältnis von Oberarm- und Fuß- zur Körperlänge ist gegen Typus 2 unverändert: nur das von Unterarm und Hand durch Verkürzung der letzteren und entsprechende Verlängerung jener dem leichteren Körperbau mehr angepaßt.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Kopfdicke — in Tab. nicht angegeben — stellt sich als arithmetisches Mittel zwischen korrespondierender Länge und Breite dar, während die Gesichtstiefe (ohne Nasenvorsprung) wie in anderen Fällen der Gesichtshöhe b^*d gleichkommt. Ebenso entspricht die Halsdicke den gewöhnlichen mittlern Verhältnissen. Über die Brusttiefe, welche sich im Anschluß an die Kopfdicke gegen Typus 2 um etwas weniges vermindert, obwohl die bezügliche Relation dies nicht zu übersehen gestattet, gilt

---

[25]) $\bar{k}$ = Nabel, zum Unterschied gegen den obern Beckenrand k so bezeichnet, wo beide ausnahmsweise nicht koinzidieren.

das bei letzterem bereits Bemerkte. Das Minimum der Bauchtiefe (Dicke in k), welche bei Dürer mit Ausnahme des Typus 1 im allgemeinen stets kleiner als die Kopftiefe sich darstellt, erscheint im vorliegenden Falle ganz besonders schwach im Vergleich zu jener und zur Brusttiefe bemessen.[26]) Auffallend gering ist auch hier der nur auf ein 1 pars reduzierte Überschuß der letzteren gegen die Gesäßdicke, wie sich übrigens schon in den bezüglichen Relationen nahezu angedeutet findet. Letztere ist nach Tab. auch hier in Übereinstimmung mit Typus 2 der Kopflänge gleichgesetzt.[27]) Als wesentliche Maße sind somit hier Gesäß- und Brusttiefe gekennzeichnet. Die übrigen Rumpfmaße sowie die der untern Extremitäten finden sich nach Tab. meist interpolatorisch, so daß sich namentlich die Abschwächung der Kniedicke danach nicht ersehen läßt: Ähnlich verhält es sich mit der obern Extremität, wo nur die Bestimmung der Maximaldicke durch die halbe Oberarmlänge für die Proportionierung der übrigen einen Anhalt bietet.

2. Breiten.

Wie Länge und Dicke bleibt auch die nach Tab. hier zur 3fachen Schädelhöhe angesetzte Kopfbreite gegen Typus 2 etwas zurück, entsprechend die übrigen Maße: Gesichts- und Halsbreite, obwohl aus mehrfach angegebenen Grunde nach Tab. nicht zu ersehen. Dagegen sind bezüglich der Rumpfmaße die Bestimmungen einfacher als sonst; insbesondere die allerdings wieder sehr schmal, obgleich etwas voller als im vorigen Falle, nämlich zu $\frac{1}{4}$ Körperlänge, bemessene Schulterbreite (als Hälfte des Abstands an dargestellt), während der Brustwarzenabstand, nach Tab. interpolatorisch bestimmbar (Anm. 5), wenn auch nur um ein Minimum stärker als die Hälfte von jener erscheint. Trotz der Vergrößerung der Schulterbreite bleibt hinsichtlich der übrigen Rumpfbreiten im Vergleich zu ihr dennoch das darüber im vorigen Falle Bemerkte sogar noch in verstärktem Maße in Kraft zunächst allerdings hinsichtlich der Rippenbreite, während in den Weichen der elanzierteren Figur mehr Rechnung tragend, die Breite sich gegen Typus 2 relativ schwächer gestaltet. Vielleicht schon der Übereinstimmung mit dem zur Bestimmung der übrigen Hauptmaße benutzten Längen wegen erklärt es sich, daß auch für die Gesäßbreite hier statt kz der Abstand ak auftritt, als dessen Hälfte sie sich darstellt. Gegen die Rippenbreite ist der Unterschied ein sehr geringer. Deutlicher als die Dickenmaße lassen sich die Breiten

---

[26]) Da eine einfachere Bestimmung dafür nicht zu ermitteln war, so wurde in Tab. statt ihrer das Mittel aus den Dicken in i und k aufgenommen, welches, wie auch die Gesäßtiefe, als einfacher Bruchteil der Rumpflänge erscheint.

[27]) Obwohl auch eine andere Bestimmung zu $\frac{3}{4}m'q$ möglich wäre, die jedoch weniger nahe liegt.

der untern Extremität als proportionale Fortsetzung zu denen des Rumpfs übersehen, insbesondere die der Waden. In der oberen Extremität gilt dies zwar weniger, da sich das Maximum nicht einfach genug ausdrückt, doch deutet wenigstens die mittlere Oberarm- und auch das Maximum der Unterarmbreite seiner Bestimmung nach auf mittlere, den übrigen sich anschließende Verhältnisse. Etwas willkürlich erscheint allerdings die vollständige Übereinstimmung dieser Maße mit denen des vorigen Typus.

(Fortsetzung folgt.)

Zu den Landsknechten David de Neckers.

Von **Campbell Dodgson.**

In den zahlreichen Aufsätzen, welche seit der Veröffentlichung Breunner-Enkevoërths[1]) dieses Thema behandelt haben,[2]) wird man etwas vergeblich suchen, was doch zur Sache gehört: eine Abschrift von der Vorrede David de Neckers, die, soweit bekannt, nur in einem vollständigen Exemplar in Stuttgart erhalten ist.[3]) Eine solche Abschrift, die ich der Güte des entgegenkommenden Direktors des Königl. Kupferstichkabinets, Prof. K. Kräutle, verdanke, mag an dieser Stelle die empfindliche Lücke ausfüllen.

Kurcze Vorred über diese | fünfftzig Landsknecht.

DIse nachfolgende alte Landsknecht seind vor 60. und etlich jarn von dreyen guten berümbten Malern, dero gewesner Namen, Hans Burkmair, Christoff Amberger und Jörg Brew, alle damals zu Augspurg gewonet, gerissen und gestalt worden, Hat Jobst de Necker formschneider, mein lieber Vatter seliger zusamen geordnet, dieselben geschnitten, etwo wegen der guten bossen und seltzamen Kleidungen, weil keiner wie der

---

[1]) Römisch kaiserlicher Majestät Kriegsvölker im Zeitalter der Renaissance, Wien 1883, mit erläuterndem Text von Jacob Falke.

[2]) H. A. Schmid, Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. v. 24, und Kunstchronik, 2. Nov. 1893, Sp. 56. R. Stiaßny, Zeitschr. f. christl. Kunst, 1894. VII. Sp. 119—120. W. Schmidt, Repertorium, XVII. 366—368. F. Dörnhöffer, Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses, XVIII. 35—36. Vgl. auch Pauli, Beham, Nrn. 1255—1258, 1455—1459.

[3]) Erst als obiges schon zum Satz gegeben war, fand ich die vermißte Vorrede, freilich mit etwas abweichender Orthographie, im bekannten Buche Konrad Langes über Flötner (1896) S. 25 publiziert. Ich hätte es nicht versäumen sollen, das gründliche Werk Langes in diesem Zusammenhang nachzuschlagen, wenn es auch hauptsächlich die erste Serie Breunner-Enkevoërths behandelt. Ich kann allerdings der Ansicht Langes nicht beipflichten, daß einige Nummern der zweiten Serie erst nachträglich für D. de Necker nach den entsprechenden Nummern der ersten Serie geschnitten wurden. Kein Formschneider des auslaufenden Jahrhunderts wäre im stande gewesen, den Stil der zwanziger Jahre so trefflich nachzuahmen. Die ganze Folge trägt, was den Schnitt anbelangt, ein einheitliches Gepräge.

ander ist, damit die jugend lust gewinne sich darnach zu üben und reissen lerne. Weil nun aber unter diesen keines bisher gesehen worden und niemalen in Druck auszgangen sundern biszher geschlafen: Hab ich David de Necker solche alte gute bossen herfür gezogen, die mit lustigen Reimen, und in Druck gefertigt, wie vor augen.

Aus dieser Vorrede geht hervor erstens, daß David wirklich der Sohn Jost de Negkers war, was von Passavant und anderen bezweifelt worden ist; zweitens, daß die Folge von Jost de Negker oder wenigstens in seiner Werkstatt geschnitten wurde. Die Ausgabe ist leider nicht datiert. Es liegt jedenfalls kein Grund vor, eines der beiden Jahre (1566, 1579), in denen ein Wiener Aufenthalt D. de Neckers allein beglaubigt ist, als Datum der Veröffentlichung anzunehmen. Der Ausdruck »vor 60. und etlich jarn« erfordert vielmehr einen späteren Termin, gegen 1590. Die Holzstöcke mögen lange »geschlafen« haben, aber der Sohn irrt sich offenbar, wenn er meint, seines Vaters Werke haben das Licht noch nie gesehen. Das Gegenteil beweisen nicht nur die relativ häufig vorkommenden alten Abdrücke,[4]) sondern auch die von Guldenmund und Meldemann um 1530 in Nürnberg gefertigten Kopien, bezw. Nachahmungen. Darin, daß D. de Necker nur drei Künstler nennt, liegt, wie schon Schmidt bemerkt hat, kein Grund vor, den Anteil eines vierten bezw. fünften auszuschließen. Über den Anteil Burgkmairs und Breus an der Folge stimmen die Meinungen verschiedener Forscher ziemlich überein. Wenn Schmidt meint, daß die übrigen Nummern keinen so einheitlichen Stil aufweisen, daß man dem weniger bekannten Amberger alle zuweisen darf, muß man dieser Beobachtung nur beipflichten. Man würde freilich gar nicht erwarten, mitten in diesem sonst ganz Augsburgischen Erzeugnis Arbeiten eines Nürnberger Künstlers zu finden; doch ist ein Anteil Sebald Behams aus stilistischen Gründen nicht zu leugnen. Was hindert denn, daß der während seiner Wanderungen in Ingolstadt und München nachgewiesene Flüchtling auch in Augsburg einige Zeit zugebracht habe? Pauli beschränkt dessen Anteil wohl mit Recht auf die Nummern 7 und 10 bis 12; doch machen die andern von Schmidt Beham zugeschriebenen Holzschnitte, Nr. 6, 23, 34, 36, 38, unter den echt Augsburgischen Arbeiten einen etwas fremden Eindruck. Wer sie eigentlich gezeichnet hat, muß noch dahingestellt bleiben.

Es darf wohl einigen Lesern folgende vergleichende Tabelle der bis jetzt veröffentlichten Meinungen über die Autorschaft dieser vielfach erörterten Blätter willkommen sein.

---

[4]) So im Britischen Museum die Nummern 1, 3, 4, 6, 7, 9, 11—14, 20, 23, 28, 29, 34, 36, 37, 39—45, 47, 50, im ganzen sechsundzwanzig Blatt. Bei Nr. 9 steht rechts unten 1 cm. über dem kleinen Strauch die Jahreszahl 1489, welche wohl auf ein historisches Ereignis anspielt.

Nr. bei Breunner-Enkevoërth	Nr. bei Hirth	Schmid	Stiaßny	Schmidt	Dörnhöffer	Pauli
1	447	Amberger[5]		Amberger		
2	448			Burgkmair		
3	444			„		
4				„		
5	443			„		
6		Amberger		Beham		nicht Beham, 1459
7				„		Beham, 1255
8		Amberger		Amberger		
9				Burgkmair		
10				Beham		Beham, 1256
11				„		„ 1258
12				„		„ 1257
13		Amberger		Amberger		
14		„		„		
15	436			Burgkmair		
16		Amberger		Amberger		
17				Burgkmair		
18	450		Breu	Breu	Breu	
19	441	Amberger[5]		Amberger		
20				Burgkmair		
21	452	Breu	Breu	Breu	Breu	
22	455	„	„	„	„	
23		Amberger		Beham		nicht Beham, 1458
24	451	Breu	Breu	Breu	Breu	
25		Amberger		Amberger		
26				Burgkmair		
27		Amberger		Amberger		
28	453	Breu	Breu	Breu	Breu	
29		Amberger		Amberger		
30				Breu	Breu	
31				Burgkmair		
32	456	Breu	Breu	Breu	Breu	
33	435			Burgkmair		
34				Beham		nicht Beham, 1455
35		Amberger		Amberger		
36		„		Beham		nicht Beham, 1456
37				Burgkmair		
38		Amberger		Beham		nicht Beham, 1457
39		„		Amberger		
40		„		„		
41		„		„		
42		„		„		
43				Breu	Breu	
44		Amberger		Amberger		
45		„		„		
46	449	Breu	Breu	Breu	Breu	
47				„	„	
48		Amberger		„		
49	454	Breu	Breu	„	Breu	
50		Amberger		Amberger		

[5]) In der Zeitschr. f. bild. Kunst heißen diese beiden Nrn. Breu; in der Kunstchronik sind sie dagegen, wie schon Stiaßny bemerkt hat, auf Amberger getauft.

Appunti e documenti

Per l'Arte del pinger su vetro in Perugia nel sec. XV.

Di Conte **Luigi Manzoni.**

I.

Fra Bartolomeo di Pietro Accomandati da Perugia de' PP. Predicatori.

Più volte nell' osservare il finestrone di S. Domenico in Perugia mi sono domandato come mai nel 1411 si poteva colorire in tal guisa in una piccola città d'Italia senza l'aiuto di artisti specialmente stranieri, che l'ardito inventore avessero soccorso nella gravissima ed ardua impresa, perchè era sempre stato detto che quest' arte del colorir su vetro avevano portato nei nostri paesi i fiamminghi, che in essa si mostravano valentissimi.

Da un documento pubblicato dal Baldinucci si apprende che gli operai di S. Maria del Fiore nella prima metà del secolo XV stabiliscono di ornare di vetri colorati le finestre della chiesa loro, e nella delibera, che è delli 15 ott. del 1436, si dice che vogliono »*decorare variis vitreis variis historiis picturarum ut decet tam inclite Matrici Ecclesiae*«, e perciò stabiliscono »*scripsisse in partibus Alemaniae Bassae in civitate nomine Lubichi cuidam famosissimo viro nomine Francisco Dominici Livi de Gambasso comitatus Florentiae magistro in omni et quorumque genere vitreorum de mosaico.*« (Tom. III. p. 12.)

Nel mentre che a Firenze si studia di ottenere ciò, anche procurando la venuta dell' artista in patria, a Perugia già da più anni, sino dal 1411, stando alla iscrizione posta sotto il detto finestrone della chiesa di S. Domenico, un modesto frate termina un' opera, che addimostra un ardire fortissimo nel solo immaginarne la concezione.

Il finestrone di S. Domenico è un ampio vuoto ad arco acuto, in cui sono dipinte 24 figure in piedi dell' altezza di oltre un metro e mezzo e 41 altri quadri più piccoli facendo un insieme di un' opera che misura m. 21 circa di altezza e m. 8,50 di larghezza. Questa finestra, bifora, di forma ogivale sorprende per la sua ampiezza, e fa meravigliare che essa sia tutta ornata di mirabili figure dipinte su vetro, formanti un complesso di

65 rappresentazioni. Detto finestrone è diviso in due parti da una lunga colonna di travertino, formando così una finestra detta bifora, quasi come due finestre unite in una sola. Ognuno di detti specchi pare faccia da sè avendo la sua punta ad arco acuto, ed i due archi sono chiusi dentro un arco principale, che così i piccoli archi racchiude e collega, riunendoli al sommo con una specie di rosone. Nel centro di esso il pittore dipinse un Cristo a mezza figura benedicente colla destra, e tenendo il mondo nella sinistra, contornato da sei grossi fiori, tre rossi su fondo bleu, e tre verdi su fondo rosso, che riempiono i sei vuoti formati dai raggi di eleganti colonnette a spirali dell' ampia stella o rosone. Divise poi l'artista le punte degli archi in 3 tondi e 3 punte; collocando e le une gli altri in tre piani per ogni arco di ciascuna finestra. In questi tre tondi per ogni punta d'arco pose tre angeli suonanti istrumenti. Le tre punte sottoposte per ogni finestra divise in due piani; nel più alto, che vien terzo, contando dalla cima, pose due profeti maggiori tramezzati da Mosè e nell' altro specchio altri due profeti maggiori tramezzati da David. Nel quarto piano pose due evangelisti tramezzati dall' arcangelo Raffaele e nel piano identico dell' altra parte pose altri due evangelisti tramezzati dall' arcangelo Michele. Si giunge in tal guisa al piano dei capitelli, su cui poggiano gli archi ripieni di tanti archetti e rosoni, in cui sono dipinte le figurazioni sopra descritte. Dai capitelli in giù cominciano le figure di Santi in piedi disposte come vado a descrivere incominciando l'enumerazione da sinistra a destra. In ogni ripiano, che è alto 3. metri, sono tre figure per bifora, per cui sonvi sei figure, per ogni ripiano. Nel 1° ripiano io veggo S. Paolo, S. Giacomo apostolo [1]) ai cui piedi è un divoto inginocchiato, e non S. Giovanni Battista come crede il Siepi, l'angelo Gabriele, e poscia la B. V. Annunziata, S. Giovanni Evangelista e S. Pietro.

Nel 2° ripiano: S. Stefano, S. Pietro Martire, S. Costanzo e poi S. Ercolano, S. Domenico e S. Lorenzo.

Nel 3° ripiano: S. Tommaso d'Aquino, S. Agostino, mentre altri vi vuol vedere S. Ambrogio, S. Gregorio oppure un apostolo, e poi nell' altra parte S. Ambrogio e S. Gregorio Magno, S. Girolamo, S. Alberto Magno o S. Antonino. [2])

---

[1]) Nota il Siepi nella sua Guida al Tom. II. p. 508 che nel 1821 essendo andata questa figura in frantumi vi si era supplito con la riproduzione della medesima su tela trasparente. — La ragione per cui questa figura doveva rappresentare s. Giacomo e non s. Giovanni si è questa che cioè il pittore volle raffigurare il santo patrono della famiglia Graziani che era s. Giacomo, perchè detta famiglia aveva tanto cooperato per la costruzione di detta vetrata.

[2]) In questa figura il Siepi vuole nell' opera citata vedervi rappresentato s. Antonino arcivescovo di Firenze, mentre altri vi volle vedere il papa Innocenzo V; ma io preferisco di vedervi Benedetto XI, prima perchè tra figure di santi vi poteva

Sotto questo ripiano, a guisa di sgabello sono 12 tondi, sei per ogni finestra rappresentanti i santi fondatori dei primi ordini religiosi, tra i quali si riconoscono s. Romualdo, S. Giacomo, S. Agostino, s. Tommaso d' Aquino, S. Bonaventura, S. Francesco d'Assisi, S. Basilio, S. Benedetto, S. Bartolomeo, mentre in un rè ed in altri due vescovi mancano gl' emblemi per fare dei nomi.

Viene poscia un 4° ripiano in cui sono dipinte delle Sante e sono S. Lucia, S. Elisabetta d' Ungheria, S. Maria Maddalena e poi nell' altra finestra S. Caterina d'Alessandria, S. Caterina da Siena, S. Agnese.

Sotto quest' ordine, che è l'ultimo delle figure in piedi, avvi un rettangolo a modo di predella, diviso in tre quadri per parte. In quelli ai lati esterni sono le armi della famiglia Graziani e negli altri quattro specchi sono quattro miracoli operati dall' apostolo S. Giacomo Maggiore. Sotto questa predella sonvi due iscrizioni, una antica ristaurata dal prof. Moretti nelle lettere mancanti, a color giallo di forma gotica arcaica, di cui ecco il tenore:

AD HONOREM DEI ET S. MATRIS | VIRGINIS MARIAE B. IACBOBI | APOSTOLI ET B. DOMINICI | PATRIS NOSTRI ET TOTIVS CVRIAE CELESTIS | FR. BARTHOLOMEVS PETRI DE PERVSIA | HVIVS ALMI ORDINIS PREDICATORVM | MINIMVS FRATER AD SVI PERPETV|AM MEMORIAM FECIT HANC VITRE|AM FENESTRAM ET AD FINEM VSQUE | PERDVXIT DIVINA GRATIA MEDIAN|TE ANNO AB INCARNAT. DOM | MCCCCXI DE MENSE AVGVSTI.

Sotto questa iscrizione avvene poi altra in volgare in lettere romane bianche, che dice così: GVASTA DAL TEMPO. MANOMESSA DAGLI VOMINI MONCA SCOMPOSTA RIMESCOLATA. FRANCESCO MORETTI PRESE A RISTAVRARLA E DOPO XII ANNI DI MOLTEPLICE LAVORO FINI DI RICOLLOCARE IL 1879 CVRANTE IL MVNICIPIO CVI APPARTIENE.[3])

Da questa prima iscrizione si rileva che questo splendido monumento fu ideato e lavorato da un frate domenicano perugino. Chi era questi?

---

stare anche un beato, come fu il sopradetto pontefice, a preferenza di Innocenzo, e poi perchè papa Benedetto fu un gran benefattore del' ordine domenicano, e specialmente di questa chiesa, ove esso riposa nello splendido monumento lavorato da Giovanni pisano (Vasari T. I. 315). — Va poi esclusa assolutamente l'idea che l'artista abbia voluto rappresentare s. Antonino arciv. di Firenze, perchè questi mori nel 1459, e fu cannonizzato soltante nel 1523. — È poi notevole che l'Orsini nella sua diligente *Guida di Perugia (Perugia 1784. pel Costantini in 8° fig.)*, ed il Pad. Boarini nella *Descrizione istorica della chiesa di s. Domenico di Perugia. (Perugia 1798. stamp. Camerale in 4.)* non faccino alcun nome dei santi rappresentati in questo finestrone. E lo stesso silenzio si verifica nelle guide del Crispolti, del Morelli, del Gambini e del Rossi Scotti.

[3]) Se la città di Perugia e gli amatori della cose d'arte possono ancora ammirare quest' opera grandiosa ed insigne lo debbono alla grande valentia e alla forte perseveranza del bravo prof. Francesco Moretti il quale, tolti i pezzi di queste figure

Frate Bartolomeo domenicano fu figlio di un tal Pietro di Giovanni, il quale fu della famiglia degli Accomandati, che abitava nel rione di S. Pietro, e di cui il sepolcro scrive il Baglioni a c. 74 rovescio[4]) che doveva trovarsi presso la cappella dei S. Apostoli Pietro e Paolo »*et le lettere che dicono S (ser)* PETRI VAÑIS ACOMANDATI *et il segno del fondaco et l'arme de uno delfino*«. E il segno o sigla del fondaco che addimostra esser esso stato mercante è formata da un P e due cc intrecciati e collegati ad un A.

Cosa facesse da giovinetto frate Bartolomeo noi non sappiamo, nè c'importa di sapere, e forse avendo inclinazione alla pittura viveva in qualche studio d'artista.

Si sa solo, come appare dal testamento di suo padre, fatto li 8 aprile 1370 che in quell' anno esso era ancora nel secolo, e doveva già esercitare l'arte, perchè lo troviamo inscritto nella prima matricola dell' arte dei pittori, di cui gli statuti furono compilati nel 1366 ed il carattere con cui sono scritti detti statuti è identico a quello con cui sono scritti i nomi nella matricola, per cui essa potrà essere anteriore ma non mai posteriore all' anno, in cui furono scritti gli statuti. Il nostro Bartolomeo sotto il rione di S. Pietro si trova scritto per decimo tra i pittori di quel rione in tal guisa *Bartholomeus Petri*, per cui esso era pittore quando non erasi ancora fatto frate.

Il P. Marchesi[5]) sopra un documento fornitogli dal fu Prof. Adamo Rossi, di cui non posso constatare la esattezza, chè sino ad oggi io non l'ho potuto rinvenire, scrive che il 18. novembre del 1382 il nostro Bartolomeo si trova nominato Sindaco del convento di S. Domenico e che a rogito del notaio perugino Cola di Michele 1. ott. 1382 viene autorizzato dal Priore del convento a procedere anche guidizialmente, ove fosse bisogno, per il ricupero della parte che gli spettava dell' eredità del padre. Pare che il nostro Bartolomeo fatto frate occupasse anche l'ufficio di Priore, giacchè in un elenco dei Priori che si legge a carta 60 della *Chronica de obitu fratr. Predicatorum Conv. Sancti Dominici de Perusio ab anno 1232 ad 1500* avendo aggiunte dei

---

scomposte e collocate in casse, ebbe la mirabile pazienza di ricomporre di nuovo tutte le figure, rifare i pezzi mancanti, imitando nel colorito e nel disegno l'antico, e ridare alla luce un opera, che senza il suo sapere di grand' artista sarebbe stata perduta per sempre. La città, che salutò con ammirazione tanto pregievole lavoro, ha serbato e serba gratitudine a tanto valoroso suo concittadino, che dodici anni impiegò a condurre a termine sì pregievole impresa.

[4]) Baglioni P. Domenico — *Registro della chiesa e sacrestia di s. Domenico di Perugia incominciato nell' anno del Signore* 1548. Manoscritto cartaceo in foglio, che fu già del detto convento ed ora trovasi nelle Biblioteca muncipale di Perugia.

[5]) Marchesi P. Vincenzo, *Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani — 2a Edizione. Bologna 1879. Presso Gaet. Romagnoli Voll. II. in 8⁰.*

sec. XV e XVI, è notato: *F. Crispoltus de Biitoni vixit circa annum 1369.*[6])

Fr. Jacobus Angelerius perusinus fuit difinitor Capitoli Urbevetani 1399.

F. Laurentius perusinus magister fuit Prior perusinus 1400.

Tempore quo intermissa est haec chronica fratrum, ut infra dicetur, floruit vir ille summe laudandus frater Bartholemeus Petri Perusinus qui mirabilem fenestram vitream nostrae ecclesiae construxit, ut clare patet ex literis in calce fenestra positis.

Nel margine del libro è scritto in carattere antico »*1411 fuit prior perusinus 1413*«. Questa notizia è confermata dal Bottonio[7]) il quale nel 1° tomo dei suoi annali alla pag. 141 sotto l'anno 1413 esso scrive: *F. Bartolomeo di Pietro perugino era in quest' anno priore del nostro convento.*

Il Marchesi sulla fede del citato Rossi lo dice morto nel 1420, perchè in un capitolo dei frati tenuto in quell' anno alli 27 febbraio, il suo nome non figura. Tale assenza a me pare che non sia prova sufficiente per creder morto chi non v'interveniva. Questo è il poco che sappiamo che *de hoc ingegnioso viro, alia non habemus.* (Chronica Ms. cit.)

Esso non fu solo a lavorare in tal finestra, ma ebbe degli aiuti come è presumibile pensare; ed infatti nella guarnizione della veste di S. Caterina comparisce il nome di un altro artista che non è frate, cioè *Mariottus Nardi Florentinus* che io ho trovato segnato nella matricola dei pittori fiorentini compilata nel 1339 sotto l'anno 1414 che è stato accomodato con scassature in 1404 ed ivi il suo nome è scritto in lettere gotiche così: *Mariotto di Nardo dipintore MCCCCXIV.*

Ma fu esso il solo ad aiutare il frate perugino in tal sorprendente ed immensa opera? Jo non lo credo. Vivevano in quel tempo altri pittori di vetri come si rileva dai seguenti documenti che io pubblico nella loro integrità, e furon questi Benedetto Bonfigli, Neri da Monte, Francesco Barone monaco Benedettino di S. Pietro, ed un Paolo compagno del citato Neri.

---

[6]) Manoscritto in pergamena in ottavo piccolo del sec. XIV. che fu già del convento di s. Domenico di Perugia, ed ora nella Biblioteca Comunale, ove è segnato n. 1141.

[7]) Bottonio P. Domenico — *Annali del convento di s. Domenico di Perugia dal 1200 al 1501.* Manoscritto cartaceo in foglio in 2 volumi già del convento di s. Domenico ed ora nella Biblioteca Comunale.

II.

Di Benedetto Bonfigli e di altri pittori su vetro.

Del primo dei sopradetti artisti nei libri d'entrate e spese del Monastero di S. Pietro sotto l'anno 1467 nel conto della sacrestia alla carta 106 del volume, che contiene gli anni 1465—68, sotto l'anno sopradetto si legge:

»*Benedetto Bonfigli dipintore di vetri deve avere fino a di iiij aprile f. 5. a bol. 40 per fior. sono per tanto gli damo per sua faticha della pittura di una finestra di vetro che a dipinto la quale abbiamo fatto per la nostra sagrestia che fu a misura br. viij a rag. di bol. xxiij il braccio*« e a carte 107.

»*Spese facciamo per la nostra sagrestia deono dare fino a di 4 d'aprile f. 5. sono per tanti abbiamo facti buoni a Benedetto di Bonfiglio dipintore di vetri posti debbi avere in q°.... c. 106 per la dipintura di I finestra di vetro che abbiamo fatto alla Sagrestia*«. E nello stesso libro sotto detto anno alla c. 125 si legge:

»*Nere di Monte e Paulò suo compagno maestri di vetri deono avere fino a di 1 Giugno 1467 f. xviiii a bol. xl per fiorino sono per tanti facciamo loro buoni per loro magisterio d'una finestra di vetro messa a fighure colorate che loro feciono per la nostra Sagrestia, et etiam per più vetri colorati et bianchi avemo per la detta finestra, et più occhi di finestra avemo da lui.*« [8])

Questo Neri da Monte dimorava prima del 1486 nel rione di porta S. Angelo, e dopo quell' anno passò ad abitare nel rione di porta Eburnea, tantochè per ottavo si trova ascritto tra i pittori del rione di quella porta in una matricola della metà del sec. XV anteriore si crede al 1462, ove è notato »*1486 cassus in die prima settembris quia positus porta Heb*«. Viveva ai primi del sec. XVI. trovandosi notato in un elenco che porta la data del 1506, apparendo primo iscritto nella matricola di quell' anno tra i pittori abitanti in quel rione, ed il suo nome non compare più nella matricola dello stesso secolo anteriore al 1523 di guisa che è a credere che esso morisse tra il 1506 e il 1523. Di questo artista il Mariotti [9]) non fa ricordo e si vede che non ne ebbe contezza, perchè non avrebbe mancato di farne cenno nella lettera quarta, dove parla di altri pittori di vetro. Si vede che lo stesso prof. A. Rossi non lo conobbe che pure ne fece ricordo; e per

---

[8]) Alcuni di questi documenti in modo non esatto ed anzi incompleti furono pubblicati per la prima volta dall' Abate Manari dei PP. Benedettini nel giornale l'*Apologetico* nella descrizione che in esso stampò della chiesa di s. Pietro, ond' io stante anche la rarità del periodico, in cui detti documenti furon editi, ho creduto, mercè la cortesia di quei RR. Padri, che si fosse per il meglio riprodurli nella loro integrità.

[9]) *Lettere Pittoriche Perugine. Perugia 1788. Stamperia Boduellina in 8°.*

non aver forse conosciuti i manoscritti del monastero di S. Pietro non ebbe mai sospetto che detto Neri fosse pittore di vetro, perchè nel pubblicare nel Tom. 6.° del suo *Giornale d' Erudizione* gli spogli dei pagamenti della tesoreria Pontificia, laddove parla dei mandati di pagamento fatti a Don Francesco Barone benedettino per i lavori in vetro, che faceva nel palazzo vaticano, non dà importanza ad un mandato di pagamento staccato il 26 Aprile 1453 a favore di detto frate benedettino per ducati 50, in cui è detto che 15 ne furon dati a Bartolomeo da Perugia e 35 per »*lui per suo detto a Neri da Monte suo parente*« mentre altri tre mandati di pagamento eran stati rilasciati a favore di lui li 17 Febbraio e 6 li ed 8 Aprile del 1453. Di lui dirò di nuovo al fine di questo scritto.

E pare che questo Neri rimanesse ancora in Roma a lavorare con frate Francesco, perchè negli spogli predetti il Rossi stampava che alli 9 Maggio 1452 si fa mandato di »*ducati 65 a bol. 40 contati a Neri suo per resto a saldo dachordo di tre finestre di vetro fatte ultimamente in san pietro a chapo a penitentieri a duc. l. (50) l'una*«.

Chi sia Benedetto Bonfigli non occorre che io lo dimostri avendo di lui scritto altrove [10]) e più ancora sto scrivendo in un volume che ho a stampa.

Chi sia Don Francesco Barone e qual parentela avesse con Neri dirò più sotto, chè adesso mi preme rispondere ad una domanda, e cioè che hanno a che fare queste notizie con l'invetriata di S. Domenico? È presto detto. Io ho dei dubbii sulla data, che leggesi nella sottoscrizione posta sotto il descritto finestrone, che cioè frate Bartolomeo di Pietro avesse terminata l'intera finestra nel 1411. Questo dubbio lo ebbero il Mariotti [11]) ed il Siepi, [12]) e che cercò di far sparire il prof. Adamo Rossi con supposti che non reggono alla critica, quando raccoglieva le notizie sul frate domenicano, che il Marchesi pubblicò nel secondo volume dell' opera citata.

Le ragioni di questo dubbio sono le seguenti:

La chiesa di S. Domenico prima che fosse riffata come oggi si trova, era ad arco acuto come appare dalla volta del coro, dalle finestre esterne, che son chiuse verso il vicolo del Castellaro, e dagli archi a volta che soprastanno all' attuale costruzione.

Essa fu cominciata a costrurre nel 1436 e solo nel 1451 fu principiata la volta della chiesa, che non era finita prima del 1458, e fu consacrata da Pio II quando visitò Perugia nel 1459 e propriamente dice il

---

[10]) *Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria. — Perugia. Unione Tipografica Cooperativa.* In 8°. Tom. VI fascicolo II. P. 16.

[11]) *Opera citata pag. 88 e 89.*

[12]) *Siepi Serafino, Descrizione topologica — istorica della città di Perugia. — Perugia 1822 pel Garbinesi.* In 8°. Voll. II.

Pellini[13]) a dì 10 di Febbraio. Nella qual chiesa vedevasi già detto finestrone a vetri ma non era finito, tantochè il Pontefice maravigliato dalla bellezza sua ordinò che il medisimo fosse condotto a termine. Il che ci viene assicurato da testimone oculare, che seguiva il Pontefice, cioè il Campano, il quale nella vita del medesimo là dove narra della dimora da lui fatta a Perugia e della consacrazione della chiesa di S. Domenico, scrive queste parole:

»*Dedicavitque phanum Dominici postulantibus civibus propter eximiam magnitudinem et Dona primus intulit Fenestram quoque eximiae magnitudinis pone aram maximam opere vitreo iussit occludi artificio et textura texellata*«.

Da queste parole non si può a meno di non supporre che eravi qualche parte della finestra che mancava di vetrata se il pontefice *iussit occludi.*

Non potendovi essere una finestra prima dell' esistenza del fabbricato, di cui essa era parte, così necessita venire a due conclusioni: o che l'iscrizione è apocrifa o che la finestra esisteva in precedenza sia pure in altre dimensioni in altro luogo prima che si facesse la chiesa alla metà del sec. XV. È a questa soconda supposizione che io mi tengo, perchè mi pare sciolga tutte le difficoltà, che si presentano.

Non vi è dubbio che frate Bartolomeo non fosse già pittore nel 1366, quando fu fatta la matricola dei pittori e quindi già in quegli anni non era più un ragazzo, ma se non un nomo fatto, al certo un giovinotto egli doveva essere.

Nel 1370 è ancora secolare quando in quell' anno il padre faceva il suo testamento, e stando al Marchesi nel 1384 era anche tale se esso in quell' anno era sindaco del convento di S. Domenico, ed avrebbe avuto in quest' anno circa cinquant' anni se esso fosse stato ricevuto all' arte avendo ormai raggiunta l'età di anni 30 circa, per cui nell' anno 1411 esso avrebbe avuto dai 70 agli 80 anni circa ed in quest' anno 1411 era già da più tempo frate domenicano.

Ora prima della chiesa di S. Domenico finita nel 1458 ve ne era un' altra dedicata a questo Santo e più piccola, o perchè non poteva essere in questa chiesa piccola la finestra di vetro fatta da frate Bartolomeo? Nulla si oppone a ritenere ciò, e allora sta benissimo l'iscrizione coll' anno 1411, giacchè in detto anno poteva benissimo vivere frate Pietro. Ma anzi a creder ciò vi sono delle ragioni di tecnicismo d'arte che si deducono dall' opera stessa. A modo d'esempio i quattro miracoli di S. Giacomo che si trovano nello sgabello del finestrone addimostrano un' arte più antica delle figure intere superiori dei santi

---

[13]) *Pellini Pompeo, Dell' istorie di Perugia — Venezia. 1654. Giov. Giacomo Hertz. In 4⁰.* Voll. II. al Tom. II. pag. 650.

e delle sante non solo per il disegno della composizione e per le tinte delle figure ma per ragioni di pratica nel costrurre le lastre di vetro, giacchè in esse storiette i pezzi dei vetri sono più piccoli di quelli adoperati in talune figure grandi. Questo fatto si osserva anche nelle figure grandi essendovene alcune che oltre al disegno e al grado dei colori addimostrano per la piccolezza dei vetri che l'arte di tirare ampie lastre non era ancora conosciuta. Per cui io suppongo che delle figure del finestrone una parte sia dei primi anni del sec. XV, una parte della seconda metà di esso secolo; e quindi il finestrone dell' antica chiesa lavorato da frate Bartolomeo sarebbe consistito in 12 figure disposte in tre ripiani od ordini sormontati da analogo arco accuminato con rosoni e relativi archetti, e quindi la finestra lavorata da frate Bartolomeo avrebbe avuto in origine piu' piccole dimensioni.

Costrutta la grande chiesa dal 1436 al 1458, e conservata forse la stessa architettura della piccola, si sono trovati con sole 12 figure da collocare nel nuovo grandissimo vuoto, che ne conteneva il doppio. Quelle figure che possedevano misero a posto, e così il Pontifice trovò fatta la finestra, mancante di alcune parti, onde opportuno giunse il suo desiderio che la medesima fosse condotta a compimento »*occludi artificio et textura tesellata opere vitreo*«.

E di tali finestre colorate il Pontefice era amante, giacchè dal libro delle spese della tesoreria pontificia appare che esso non solo aveva trovato il Vaticano, alla sua elezione al pontificato, ornato con simili pitture, ma egli stesso teneva artefici che proseguissero in S. Pietro per suo ordine l'opera dei suoi predecessori.[14])

E allora l'iscrizione posta sotto l'ampio finestrone poteva esser quella che si trovava sotto la finestra della chiesa più antica e può convenire a quella pittura. Quando ciò non si voglia ammettere conviene dire apocrifa l'iscrizione, giacchè assolutamente l'intero finestrone non è opera dei primi anni del sec. XV.

Mantenendo il mio supposto io credo che i frati di S. Domenico che nel secolo XV erano ricchissimi abbiano a loro spese continuata l'opera, aiutati dalla munificenza della famiglie Graziani, per cui nei due quadrati esterni dello sgabello posero le armi di questa famiglia; ed uno dei munifici oblatori vollero fosse colorito inginocchiato presso l'apostolo S. Giacomo speciale protettore di questa famiglia.

Pertanto se il finestrone fu ultimato nella seconda metà del secolo XV, molto probabilmente vi avranno lavorato i pittori su vetro che si trovavano a Perugia e tra questi Benedetto Bonfigli e Neri da

---

[14]) *Rossi Adamo. Giornale d' Erudizione. Perugia. Tipografia Boncompagni. 1872—77.* al Tom. VI pag. 220 ecc.

Monte con Paolo suo compagno, che non si sa ancora chi sia, ed altri. Il trovarsi il Bonfigli occupato in colorir vetri spiega il lungo tempo che esso impiegò a dipingere la cappella dei Priori e così io trovo una plausibile spiegazione alle sue ripetute interruzioni. Le quali non potevano, come successe, mai essere biasimate dai Priori perchè lo sapevano impiegato a lavorare un' opera, di cui il compimento era stato ordinato da un Pontefice, che Perugia aveva festeggiato in un modo insolito e che si faceva a spese di un ordine religioso, che in quegli anni era una potenza come altrove andrò a dimostrare.

E che in questa mia supposizione vi sia verità sta il fatto a comprovarlo e cioè che quasi tutte le Sante sembrano lavori usciti dalle mani del Bonfigli. Conviene pensare che questi era tutto dell' ordine di S. Domenico e se non avesse avuto moglie si sarebbe al certo fatto frate nell' ordine, perchè quando morì lasciò tutto il suo patrimonio al convento e volle essere sepolto presso la porta della chiesa che dava sulla via del Castellaro.[15]) Mi mancano documenti precisi che fortifichino questa mia induzione, ma tutti gli argomenti sopro portati mi sembra che diano ad essa una base di probabilità.

Si comprendre che a questa mia idea par che si opponga l'iscrizione posta sopra due righe, ma essa essendo divisa in tante parti quanto sono gli specchi, cosi in luogo di due righe poteva in origine esser posta sopra tre righe.

Ma una terza supposizione si presenta e che cioè la parte della chiesa che costituiva la cappella di mezzo e quelle laterali fosse stata costrutta come oggi si vede molti anni prima del 1411, come suppone il Marchesi[15]) che scrisse esser questa parte della chiesa stata costrutta *fino dal 1304*. La qual asserzione però esso non documenta, per cui non vi si può prestare fede piena.

Si comprende di leggieri che quanto questo si potesse provare non vi sarebbero più dubbii di sorta alcuna.

Non ho eguale certezza che in queste pitture abbiano lavorato il benedettino Don Francesco Barone e il suo parente Neri da Monte col compagno Paolo, perchè essi dal 1450 al 1463 operavano insieme al Vaticano ed il secondo di essi in patria lo troviamo occupato per il Monastero di S. Pietro a depingere finestre. Comunque si spieghi la cosa sta di fatto che il finestrone fu dipinto da fr. Bartolomeo, e da lavoranti del suo studio fu terminato, perche è impossibile che un uomo solo potesse fare da se solo sì dificile e grandiosa impresa.

---

[15]) E da vedere il suo testamento da me pubblicato nel citato numero del Bollettino di Storia Patria. Per l'Umbria.

[16]) *Marchesi P. Vine, Op. cit.* Tom. II. pag. 539.

III.

Don Francesco Barone e Neri da Monte.

Fu egli di nascita perugino ed appartenne al Convento o Abbazia di S. Pietro in Perugia. Il p. Galassi disse al Mariotti (pag. 92 op. cit.) che »fu della famiglia Brunacci e che fece la solenne professione in quel monastero di S. Pietro il 1° Gennaio del 1440 »che« fu abate in Napoli »e che« morì in S. Paolo di Roma«.

Quando si fece frate in Perugia era già uomo adulto, e forse è quel »*Franciscus Antonii*« che nella matricola del 1366 si trova scritto per quarto tra gli artisti di porta Sole e che in carattere antico di fronte al suo nome si trova scritto »*cassus quia portatus in porta sancti Petri in qua habitat et alibratur*«.

Nulla posso dire della sua gioventù, ed il primo documento sino ad oggi rinvenuto è dell' anno 1443 citato dal Mariotti (Op. e. l. cit.) cioè il ricordo di un pagamento da farsi al medesimo dalla Società degli oltramontanti, ove sotto l'anno 1443 è detto »*Don Francesco de Barone de avere per una fenestra de vetrio la quale fece esso per la chapella nostra in Sancta Maria de Servi fiorini cinquanta et sej*«.

Il titolo di *don* preposto al nome di lui addimostra che non solo esso in quest' anno era frate, ma di più sacerdote. Un secondo documento del 1446 pubblicato dal Com. Luigi Fumi ricorda un pagamento fatto dalla fabbrica del Duomo di Orvieto al nostro Don Francesco per una finestra lavorata per quell' edificio [17]) e ove pare rimanesse sino al 1449.

Da Orvieto Don Francesco passò a Roma chiamatovi dal Pontefice e nel 1450 riceve a di 20 di Febbraio il pagamento di ducati 80 »*per chosto de la quarta fenestra de vetro da la man mancha*«, ed il 30 marzo altri 80 ducati gli sono pagati »*per l' ottava fenestra de vetro che a fatta in San Pietro*« ed ivi sembra che lavorasse a tutto il 1452, giacchè a di 11 novembre di quell' anno riceve per tal titolo un pagamento di 40 ducati.

Negli anni 1453 e 1454 trovasi pure in Roma impegnato in simili lavori nel palazzo Vaticano ed è in compagnia di Neri da Monte suo nipote che per conto dello zio riceve alli 9 Maggio del 1454 un bollettino di pagamento di ducati 65. Un terzo documento pure pubblicato dal Rossi (op. cit. T. II. p. 325) ci assicura che il nostro Don Francesco si trovava nel 1458 a Perugia figurando qual testimonio ad un pagamento fatto dai Frati di S. Francesco ad un maestro Stefano miniatore. [18])

Ed altri molti documenti che io rinovenni nei libri d'amministrazione

---

[17]) Fumi Luigi, *Il Duomo d' Orvieto e i suoi ristauri. — Roma. 1891. Società Laziale tipografico-editrice. In 4° fig.*

[18]) Rossi prof. Adamo — *Giornale d' Erudizione* Tom. II. pag. 325.

del monastero di S. Pietro in Perugia ci assicurano che egli nel 1460 era al servizio del Monastero e che dal 1461 al 1463 fu cappellano della chiesa di S. Costanzo e che tenne quell' incarico a tutto li 12 Novembre, trovandosi a carte 164 di quel libro il saldo del conteggio di dare e di avere di lui col Monastero che si compiè dal suo nipote Neri da Monte. E che esso Don Francesco abbandonasse in quell' anno il convento di Perugia lo prova un altro fatto, e cioè che in detti libri d'amministrazione sotto il gennaio 1464 è notato che si fa un pagamento al nuovo capellano di S. Costanzo che è un tale Don Antonio. »*E a di detto* (2 gennaio 1464) *soldi 20 a conto de d. Antonio capellano di san Costanzo in quad. c. 182 per c* (corba) *1 di grano.* e alla carta 182 leggesi *Don Antonio nostro capellano a San Costanzo de avere fior. iiij, lib. 2. s. 11 per suo salario de mezzo anno ave servito siendo Capellano in debito salarii f iiij lib. 2. s. 11 d. iiij.*«. Onde se il 24 gennaio questo Don Antonio aveva già servito da mezzo anno, questo prova che Don Francesco aveva lasciata la cappellania di S. Costanzo sino da sei mesi prima.

Debbo per ultimo dire alcunche di un pittore, ignoto come tale, e non conosciuto affatto come lavoratore di vetri colorati, cioè di Neri da Monte.

Che esso fosse pittore è provato dal vederlo ascritto nella matricola di quell' arte e in due elenchi, in uno della metà del sec. XV ed in un altro dei primi anni del sec. XVI. Esso era nipote di Don Francesco di Barone, figlio di una sua sorella, e suo padre si chiamava Niccolò trovandosi ascritto fra i pittori del rione di Porta S. Angelo nella più antica di dette matricole, con tal patronimico, da dove nel 1486 fu tolto per essersi stato portato ad abitare nel rione di Porta Eburnea ove dimorava ancora nel 1506.

Il documento che prova la sua parentela con il sopra ricordato Don Francesco dei PP. Benedettini si trova a c. 23 del giornale di spesa del Monastero di s Pietro dell' anno 1461 ove è detto: *Neri da Monte nipote di don Franzesco dee dare a di xxx di settembre lib. 1. b. x. sono per canne cccc°. avute da noi a bol. iij. il cento levò lui con un charzonetto posto spese fatte ne' nostri luoghi debbono avere in questo c. 4 — lib. 1 b.* x.[19])

Però la prima memoria di lui si trova per ora in un documento del 1453 che è uno spoglio della tesoreria pontificia riportato dal prof. Adamo Rossi a pag. 217 del Tom. VI del suo *Giornale di Erudizione* in cui è detto che a 17 Febbraio gli sono dati ducati 20 per conto di don Francesco.

Pare che esso Neri seguisse sempre lo zio Don Francesco, giacchè dopo Roma lo troviamo a Perugia nell' anno 1461 ed ivi nel 1463 salda i conti a nome dello zio col predetto Monastero di S. Pietro di Perugia.

[19]) Ho trascritto il conteggio come leggesi nel manoscritto, ma appare evidentemente errato.

Partito lo zio da questa città per Napoli Neri è a credere rimanesse a Perugia, si fosse perchè lo zio non avesse più bisogno del nipote avendo abbandonato l'arte ritenendola non più confacente colla carica di abate, o si fosse per ragione dell' età che quell' arte non gli consentiva di seguitare, sta di fatto che il nostro Neri lo vediamo a Perugia nel 1487 in nuovi rapporti col monastero di S. Pietro, giacchè dal seguente documento che qui si pubblica per la prima volta nella sua integrità (mastro 1487—90 c. 37) appare che: *Nere da Monte da Perosia de havere a de v. de magio 1489 f. trentanove che tante li sono facti boni per saldo facto come s'era d'accordo de questo lavoro ha facto al monasterio Zoe braza quarantuno et mezo ha facto nel monasterio per lo refectorio et la cucina et per la fenestra fece a don Fiorenzo et quella de lectorili et de la sacrestia et molte altre opere ha dato a raconzare le fenestre con quella fece a san Iacomo et finalmente de omni altra cosa ha fato al monasterio d'accordo. In q. spese di fabricha de avere f. xxx. viiij lib. — b — d —*

Le nuove ricerche compiute mi permettono di aggiungere sul nostro Neri che partito lo zio da Perugia e destinato ad altro convento, esso non lo seguì alla sua nuova dimora ma rimase in patria qualche anno e lo troviamo poi dal 1471 al 1473 in Orvieto, ove lavora finestre per quel Duomo, ed il Com. Fumi riporta nella storia di quel sacro edifizio che li 31 Luglio si danno a *Nerio de Perusia magistro vitrei, qui fecit fenestram vetriatam cappellae Corporalis S. Marie Lib. centum viginti den.*

Nell' anno susseguente a 22 Feb. riceve un pagamento per la finestra della cappella Nova dello stesso Duomo, dove deve figurare un' Assunta, per il qual lavoro all' ultimo di Novembre riceve un acconto di »*baiochos* 12«. mentre ad esso intendeva ancora nel 1477, perche alli 31 ottobre dello stesso anno ne riceve il prezzo fissato dal rogito in »*ducatos triginta duos larghos*«.

Non mi risulta dove il nostro Neri lavorasse dal 1474 al 1487. Però in quest' anno lo si trova a Perugia a liquidare i conti che lo zio Francesco aveva rimasto col convento di S. Pietro. Esso Neri deve avere ancora lavorato negli anni susseguenti al 1487 perchè nella matricola dei pittori perugini compilata nell' anno 1506 si trova segnato per primo tra i pittori abitanti nel rione di Porta Eburnea. Ed infatti nel 1490 si trova ancora a servigio del monastero di S. Pietro, giacchè nel libro di spese della sacrestia di detto monastero in tale anno si legge 1490 a. c. 363. »*Nere da Monte de dare mine tre de grano date per lui a m. Bartolomeo pittorre.*« Di più oggi di questo artista non so dire, ma spero che nuove ricerche vorranno essere fruttifere di qualche altra notizia sugli ultimi anni della sua vita.

Notizen.

Zu Jörg Breu. Im Repertorium f. K. 1896, S. 286, habe ich über Holzschnitte des Jörg Breu gehandelt. Von der gleichen Hand sind meiner Ansicht nach die zahlreichen Illustrationen zu dem Werke »Das Concilium. So zu Constantz gehalten ist worden. Augspurg durch Heinrich Steyner im Monat Decembris Anno MDXXXVI« (Muther, Bücherillustration 1109). Dieselben sind den Holzschnitten der Ausgabe des Richentalschen Konziliumbuches von Anton Sorg, Augsburg 1483, nachgebildet, und zwar vollkommen in den Stil des Breu übertragen. Ein Teil der hierin befindlichen Wappen entstammt den Holzstöcken der Sorgschen Ausgabe, der größere Teil der Wappen zeigt jedoch den Charakter der figürlichen Darstellungen, ist also gleichfalls dem Breu zuzuschreiben. Der Titelholzschnitt ist vom Petrarcameister gezeichnet, als Schlußblatt dient eine Darstellung, wie der Papst Urban II. auf dem Konzil zu Clermont den Keuzzug predigt. Dieser Holzschnitt war ursprünglich als Titelblatt in der Histori von der Kreuzfahrt nach dem Heiligen Land (Augsburg bei Hans Bämler 1482) erschienen.

W. Schmidt.

Zu Gaspar de Crayer. In der Münchener Pinakothek wird bekanntlich dem Frans Hals eine große Familiengruppe (Nr. 359 des Katalogs) zugeschrieben. Obwohl diese Bezeichnung schon in J. van Gools Nieuwe Schouburgh, 1750, vorkommt, kann sie doch nicht anerkannt werden. Otto Mündler war der erste, der dem Gemälde seinen holländischen Ursprung absprach und es dem Antwerpener Marten Pepyn zuschrieb. Jedoch, soweit ich Pepyn kenne, war er trotz aller Schulverwandtschaft altertümlicher, als es sich in diesem Werke ausspricht. Dasselbe hing damals (1865) höchst ungünstig im van Dycksaale oben in einer Ecke der Südwand, und es ist wohl zu vermuten, daß Mündler es in besserm Lichte dem Pepyn nicht zugeteilt hätte. Nach einigen

Meinungsschwankungen hat sich schließlich die Mehrzahl der Kenner für Cornelis de Vos entschieden, so namentlich Bredius und Hofstede de Groot (Repertorium 1893, S. 303). Dennoch kann ich nicht für Cornelis stimmen. Es ist ja richtig, daß dieser Maler nicht ohne weiteres nach dem Pinakothekbilde Nr. 812 beurteilt werden darf; er hat ja manches geliefert, was einer breiteren Auffassung entspricht. Trotzdem wüßte ich nicht, daß er sich jemals der »flotten Technik« unserer Bildes befleißigt habe. Dasselbe setzt vielmehr einen Historienmaler in größerm Stile voraus. In der Tat ist (von den Früchten des Frans Snyders abgesehen) in dem Gemälde die Hand des Gaspar de Crayer zu erkennen. Gaspar war ein hervorragender Porträtmaler und sehr wohl imstande, ein solches Meisterwerk zu schaffen. Dasselbe gilt natürlich auch von den beiden Kinderbildnissen der Casseler Galerie. Die Darstellung der hl. Agnes und Dorothea in Halbfiguren, Nr. 599 in Antwerpen, als »unbekannter Meister der vlämischen Schule des 17. Jahrh.« bezeichnet, scheint mir ebenfalls von Crayer herzurühren. Nicht mit der gleichen Sicherheit möchte ich das in der Galerie zu Augsburg dem M. Sweerts zugeteilte Konzert (Nr. 593) für Crayer in Anspruch nehmen. Sweerts scheint mir zwar vollkommen ausgeschlossen, und auf den vlämischen Meister deutet vieles hin. Immerhin ist zuzugeben, daß die Sache hier nicht so einfach liegt, und ich einen Irrtum meinerseits als leicht möglich anerkennen muß. (Vgl. auch Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XII, 269.) Crayer verdiente ein Separatstudium. *W. Schmidt.*

Zu Franciabigio. Emil Jacobsen bespricht in dem Repertorium XXV, S. 293, das männliche Porträt des Louvre, Nr. 523. Dies Gemälde zeigt in der Feinheit der Auffassung die große Bildniskunst des beginnenden Cinquecento in schönster Ausprägung. Jacobsens Charakteristik ist sehr treffend. Wer ist nun aber der Künstler? Verschiedene Namen sind schon genannt worden. Ich für meinen Teil habe das Bild jedoch, so oft ich es gesehen, nie anders denn als Werk des Franciabigio betrachtet, auch nie in dieser Bestimmung geschwankt und finde die Malerei so charakteristisch, daß mir ein jeder andere genannte Künstler ausgeschlossen erscheint. Es stimmt alles darin mit Franciabigio. Natürlich lassen sich derartige Dinge schwer oder gar nicht beschreiben. Daß das Bild auch für die Bestimmung des Goldschmiedes im Palazzo Pitti, der jetzt nach Morelli dem Ridolfo Ghirlandaio zugeschrieben wird, entscheidend ist, scheint mir außer Frage. Bereits in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1893, S. 134, habe ich bei dem Pittigemälde auf Franciabigio hingewiesen.

W. Schmidt.

Zwei grofse Gemälde von Hans Bol in Stockholm. Im Nationalmuseum zu Stockholm befinden sich zwei alte niederländische Temperabilder auf Eichenholz von dem ziemlich großen Formate 1,54 × 1,73, Gegenstücke mit mythologisch staffierten Landschaften. Das eine führt uns die Historie von Daedalus und Ikarus, in einer Gegend mit rheinischen Anklängen vor, das andere schildert mit großem olympischen Aufwand den Untergang der griechischen Flotte nach der Zerstörung Trojas. Der Galeriekatalog hat für diese Gemälde keine Meisternamen finden können. Sie sind aus der kaiserlichen Kunstkammer zu Prag nach Stockholm gekommen, und das Prager Inventar von 1621 gibt als Verfasser des Daedalusbildes »den alten Bruegel« an und Jost de Momper als Meister des Gegenstückes. Da wir indessen dem Stockholmer Kataloge in der Behauptung Recht geben müssen, daß die beiden Bilder aus derselben Werkstatt hervorgegangen sind, und kaum jemand die Meisterhand Pieter Brueghels d. ä. in diesem »Daedalus «wiedererkennen möchte, müssen wir diese Attributionen des auch anderswo unzuverlässigen Inventares verwerfen.

Besser unterrichtet uns da van Mander. In seiner Biographie des Hans Bol erwähnt er ein großes Daedalusgemälde, das er in Gent und zwar bei seinem Vetter Jan v. M. gesehen hatte. Die Beschreibung stimmt bis ins Nebensächlichste mit dem Stockholmer Bilde überein, und es liegt also nahe, die beiden Bilder zu identifizieren, besonders da auch ein Stich von Adrian Collaert nach Hans Bol eine im wesentlichen dem Gemälde im Nationalmuseum ähnliche Komposition im Gegensinn wiedergibt (Hymans in seiner Ausgabe des Malerbuches erwähnt auch eine mit der v. Manderschen Beschreibung übereinstimmende Miniatur von Bol in Privatbesitz zu Mecheln). Wir dürfen also Hans Bol als Meister des Daedalusbildes in Stockholm und folglich wohl auch seines Gegenstückes ansehen, und die Ausführung der Gemälde spricht ebenso für diese Attribution. Sie sind interessant als Riesenstücke eines sonst fast nur als Miniaturisten bekannten Künstlers, von dem doch v. Mander uns berichtet, daß er von der großen Malerei erst später zu den überzierlichen, schwer nachahmlichen kleinen Gouachen überging. In Stockholm sind keine Miniaturen von Hans Bol, wohl aber vier Jahreszeiten von seinem Stiefsohne Franz Boels. *Axel L. Romdahl.*

Anm. Nachdem ich zuerst diese Bestimmung in einer Stockholmer Zeitung veröffentlicht hatte, wurde von dem bekannten Kunstforscher Dr. O. Granberg mitgeteilt, daß er auch schon im stillen zu demselben Ergebnis gekommen war

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Bernhard Berenson: The Study and Criticism of Italian Art. Second Series. London, George Bell and Sons. 1902. (M. Abb.) XII und 152 S. 8°.

Diese zweite Sammlung (die erste besprach ich S. 127 des Bandes XXV) ist reicher an kunstkritischen Arbeiten als die erste. In einem Artikel über Masolino schreibt B. diesem außer der Erweckung der Tabitha im Carmine, den Fresken in S. Clemente zu Rom und den beiden Bildern in Neapel eine Verkündigung bei Lord Wemyss in Gosford House, die Madonna in Bremen von 1423, Reste von landschaftlichen Fresken im Palaste von Castiglione d'Olona und eine Madonna in München zu. Die Madonna zwischen Engeln in S. Stefano zu Empoli sowie die Pietà im Baptisterium daselbst werden wir dagegen eher mit der VII. Publikation der Kunsthistorischen Gesellschaft (Leipzig) Masaccio als Masolino zuschreiben, wie B. es will.

Die Zusammenstellung der verschiedenen Madonnen von Baldovinetti zeigt deutlich, daß die kürzlich unter dem Namen Piero della Francescas für den Louvre erworbene schöne Tafel auch dem erstgenannten Künstler gehört. Zu dem Artikel über Mantegnas Zeichnungen wird die tanzende Muse in München abgebildet, eine Studie für den Parnass im Louvre. Ein Christus mit vier Heiligen, von 1472, im Dom von Viterbo, wird auf Grund von Sieneser Miniaturen als ein Werk des Girolamo da Cremona nachgewiesen.

In das Ende des Jahrhunderts führt uns Filippinos Tondo im Besitz der Mrs. Warren in Boston. Mit dem Sposalizio in Caen beschäftigt sich ein Artikel, der seinerzeit in der Gazette des Beaux-Arts abgedruckt war. Darin wird ausgeführt, dieses Bild könne nicht das Vorbild für Raphaels Sposalizio gebildet haben, auch gehöre es nicht Perugino. Sondern Raphael habe seine Komposition selbständig entworfen und ein anderer, mehr von Pinturicchio als von Perugino ab-

hängiger Umbrer — nach B. Spagna —, habe sie nun in starker Anlehnung wenn auch mit wesentlichen Änderungen wiederholt. Daß der große Karton zu einer Madonna, der im Print-Room des Britischen Museums als Raphael ausgestellt ist, diesem Künstler nicht gehört, darüber werden wohl ziemlich alle einig sein. Aber den Sienesen Brescianino als dessen Urheber glaubhaft zu machen, ist B. doch nicht geglückt. Dazu weichen Form und Ausdruck der Gesichter sowie die Bildung der Hände zu stark von ihm ab. Wie die Zeichnung Granacci am nächsten steht, so würde auch für das übereinstimmende Gemälde bei Miss Mackintosh in London ein Florentiner in Frage zu kommen haben; ob Grannacci, wage ich nicht zu entscheiden.

Den Beschluß macht ein längeres Fragment, Rudiments of connoisseurship, dessen Ausführungen über die Bedeutung einzelner Körperteile, wie der Ohren und Hände, ferner der Faltengebung und der Landschaft, für die Stilkritik logisch gut überzeugen, wenn auch das Schlußergebnis stets, wie B. selbst hervorhebt, der sense of quality bleiben muß. Was bei B. selbst die Stärke ausmacht, ist aber nicht — so sehr er sich auch den Anschein zu geben sucht — die Anwendung dieser Methode, sondern ein künstlerisch-poetischer Sinn, der ihn die Individualität der Künstler lebhaft erfassen läßt. Angesichts des immerhin problematischen Ergebnisses solcher Untersuchungen täte er gut, seine Behauptungen mit mehr Vorsicht und weniger Emphase in die Welt hinauszusenden.

W. v. Seidlitz.

Architektur.

Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo. Kritisches Verzeichnis von **Cornelius von Fabriczy**. Stuttgart. Kommission-Verlag von Oskar Gerschel. 1902. (Mk. 10.)

Nach seiner abschließenden Arbeit über den Begründer der modernen Architektur scheint der Verfasser einen großen Teil seiner Tätigkeit den Nachfolgern Brunelleschis zu widmen. Als erste Leistung auf diesem Felde hat er uns ein auf streng urkundlicher Grundlage aufgebautes Lebensbild von Giuliano da Sangallo entrollt. Er hat dieser Arbeit die Form eines chronologischen Prospektes gegeben, mit ausführlichen Erläuterungen und bisher unveröffentlichten Urkunden als Anhang. Gleichfalls wie dieser erschien im letzten Band des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen ein Aufsatz über Guilianos figürliche Kompositionen, beides Schriften, die ihren Ursprung aus den Studien der Handzeichnungen herleiten. Uns aber dürften diese zwei Aufsätze, wovon der eine sachlich-formell, eher als Gerüst aufgebaut, der andere in der Form eines fein-

sinnig-literarischen Essays gedacht ist, am besten zur Einführung in das Studium der Handzeichnungen unter der Leitung ihres Verfassers dienen. Nicht genug zu empfehlen ist ein solches Studium sowohl dem Kreise der sich auf andern Gebieten der Kunstforschung bewegenden Fachleute, als auch besonders unsern schaffenden Architekten. Wie in den Zeichnungen keines zweiten Meisters tritt bei Sangallo auch der bildende Künstler im engern Sinne nicht weniger zu Tage; ja gleich dem deutschen Schinkel beschränken sich seine Interessen nicht auf den Einzelbau, sondern umfassen das ganze landschaftliche Milieu, in dem das Gebäude entstehen soll, und legen den gleichen Nachdruck auf die Entfaltung des ornamentalen Kleides.

Auch insofern paßt der Vergleich mit Schinkel, als Giuliano einen weitern historischen Gesichtskreis beherrscht als irgend einer der zeitgenössischen Architekten. Er lebt nicht nur mit der Antike auf vertrauterem Fuße als alle andern, sondern führt auch Restaurationen aus, studiert an den Monumenten des Mittelalters gleicherweise Stil und Technik, schaut wißbegierig nach den Bauten des Orients und skizziert, mit sichtlicher Freude an ihren Schönheiten, die bedeutendsten Schöpfungen seiner eignen Zeit (letzteres war Schinkel leider nicht gestattet).

Das überaus reiche Material der Sangallozeichnungen wird vom Verfasser aufgezählt, durchforscht und erläutert mit einem Reichtum an Wissen und mit einer Gründlichkeit der Kenntnis, wie sie nicht leicht eine zweite derartige Arbeit in der deutschen Kunstwissenschaft aufweisen. Es geschieht dies in einem auf dem bescheidenen Wege des Selbstverlags, fast im Versteck möchte ich sagen, erschienenen, 132 Seiten umfassenden Büchlein.

An erster Stelle steht der berühmte Barberinikodex, ein Foliopergamentband, worin Sangallo seine künstlerische Individualität nach ihren verschiedensten Seiten offenbart. Als Architekt hat er darin niedergelegt seine so gewissenhaften Aufnahmen antiker Bauten im vollen Luxus ihrer Pracht; seine wenn auch nicht immer archäologisch einwandfreien, doch von Schwung der Phantasie zeugenden Restaurationen; die grandiosen Entwürfe für die Paläste, womit ihn der König von Neapel, Lorenzo de' Medici, Papst Leo X. und Lodovico il Moro betraut hatten (die Entwurfskizze für den letzterwähnten Bau auf Fol. 9^{r} hat der Verfasser erst nach der Drucklegung seines Buches als solche bestimmt, wie mir von ihm selbst mitgeteilt worden ist); Projekte für herrliche Rundbauten sakraler Bestimmung, die leider unausgeführt blieben, wie es ja das Los des Besten war, was die Renaissance erdachte. Ein architektonisches Musterbuch im weitern Sinne, wie der Verfasser es bezeichnet, besitzen wir hier in der Tat; denn nicht nur hat der Künstler auf seinen Reisen durch ganz Italien und Südfrankreich die noch heute teilweise

bestehenden Denkmäler der Halbinsel, wie auch die von Orange, Aix, Nimes dargestellt, sondern wie folgende seiner eignen Worte es beglaubigen: «da uno greco mi dette in Ancona», ihm durch zweite Hand mitgeteilte Pläne von Bauten des Orients seinem Buche einverleibt.

Als Erfinder figürlicher Kompositionen bekundet Sangallo sich durch die reiche Madonnenzeichnung (Fol. 2 r), wovon der Verfasser in seinem schon erwähnten Aufsatz des Jahrbuches eine Abbildung gibt. Diese Komposition verdient nähere Beachtung. Angesichts einer in den Uffizien befindlichen Zeichnung von der Hand Giulianos, die genau mit einer der Figuren in den Fresken aus Villa Lemmi übereinstimmt, weist Verfasser darauf hin, daß möglicherweise diese Fresken gar selbst von Giuliano, und nicht von Botticelli gemalt sein dürften. Aus dem chronologischen Prospekt ersehen wir, daß gerade 1486, dem Jahr der Tornabuoni-Eheschließung, Sangallo sich in Florenz befand. Nun scheint auch mir der stilistische Vergleich der Fresken mit der Madonnenkomposition des Barberinikodex tatsächlich für Giulianos Autorschaft weit mehr, als für die Botticellis zu sprechen. Die etwas schwerfällig zusammengestoppelte Komposition, die gar zu steife Haltung der Braut, der Mangel der botticellesken Grazie in Gesten und Bewegung, sogar die Eigenart der Haltung der Hände mit dem prononcierten Heraustreten des Knöchels bieten vollauf genügende Stützpunkte zur Begründung der obigen Ansicht. Ein Rätsel bleibt noch jenes Anbetungsbild, das Giuliano für die Sakristei der Annunziata in Neapel gemalt hat.[1]) Sicherlich ist es nicht unter den dem Botticelli angehörenden oder zugeschriebenen Anbetungen zu suchen, von denen keine Giulianos zeichnerische Eigenart aufweist.

Über die Rolle, die dieses in seiner Art einzige Buch von der Zeit seiner Entstehung bis auf unsere Tage gespielt hat, weiß der Verfasser ebenso ausführlich wie bedeutungsvoll zu erzählen. Giuliano war zwanzig Jahre alt, als er diese Sammlung begann, und sein ganzes Leben lang hat ihn ihre Bereicherung beschäftigt. Nach seinem Tode fügte sein Sohn Francesco auf den leergebliebenen Blättern noch einige Zeichnungen hinzu. Eine stattliche Reihe Architekten kopierten aus dem Kodex. In den Zeichnungen von Antonio, Giulianos jüngerem Bruder, von Giovambattista, il Gobbo, einem späteren Mitglied der Familie, schließlich in denen Giorgio Vasaris der Jüngeren (1625) wird dessen Vorbild nachgewiesen. Serlio zögert nicht, ohne Angabe der Quelle, seinem «Trattato» (1551) ganze Zeichnungen Giulianos einzuverleiben. Betreffs Palladios mutmaßlicher Benützung des Kodex spricht sich der Verfasser nicht entschieden aus. Da das Gros der Zeichnungen Palladios sich in England befindet, ist ihm das Studium derselben noch vorbehalten. Bis auf Winkelmann herab hat der reiche Vorrat dieser Sangallozeichnungen die

[1]) Vgl. Repertorium Bd. XX. S. 98.

Literaten und Gelehrten beschäftigt. Schließlich spricht der Verfasser von der Bedeutung des Kodex für die moderne archäologische Forschung.

Das zweite in sich bestehende Monument von Giulianos zeichnerischer Tätigkeit ist ein kleines Skizzenbuch, das heute in der Kommunalbibliothek von Siena aufbewahrt wird und als Facsimiledruck im Verlage Leo S. Olschki's in Florenz erschienen ist. Von seiner Lebensgeschichte ist nicht so Interessantes zu erzählen, wie von der des Foliobruders. Hier zeigen die Blätter momentane Aufnahme antiker Bauten, allerlei Details mit Vorliebe für das Ornamentelle. Nur eine kleine Originalskizze ist hier vorhanden; nichts aber von den pompösen Plänen des Barberiniwerkes. Verfasser folgert hieraus, daß die beiden Bücher sich bis zu einem gewissen Grade decken, insofern viele der Skizzen des Sieneserbuches als Grundlage für die ausgeführten Zeichnungen des großen Kodex dienten.

Es folgt noch die Besprechung der zahlreichen Zeichnungen der Uffizien, einer Skizze für S. Lorenzo in der Nationalbibliothek, die erst in letzter Zeit bekannt wurde, und einiger sehr bedeutenden Blätter im Besitz von Baron von Geymüller. Das reiche Wissen, die Gründlichkeit seiner Methode, die seltene Hingabe des Verfassers an seinen Studienstoff, alles dies bürgt für den Wert seiner Arbeit und die Belehrung, die daraus zu schöpfen ist. *Charles Loeser.*

Malerei.

Federico Hermanin. Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. Estratto dal Vol. V »Le gallerie nazionali italiane«. Roma 1902. 59 S. mit 9 Lichtdrucktafeln.

Die Freilegung eines größeren Freskos vom Ende des 13. Jahrh. mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Nonnenkirche Sa Cecilia in Trastevere-Rom, welche vor etwa zwei Jahren gemeldet wurde, ist von allen Forschern mit besonderer Freude begrüßt worden, welche sich um die Genesis der Trecento-Malerei und den Stand der römischen Kunst vor dem Avignoneser Exil bemühen. Dr. Hermanin, welchem die Leitung der Freilegung vom Ministerium übertragen war, hat bereits mehrfach, auch in der „Arte“ über diese Fresken berichtet und legt jetzt im fünften Band der „Gallerie italiane“ eine kritische, auch die ausländische Literatur berücksichtigende Studie über die Bilder und ihren Schöpfer, Pietro Cavallini, vor. Dem Aufsatze sind gute Lichtdrucktafeln der Cecilia-Fresken beigefügt; dagegen fehlen leider die Abbildungen der übrigen von Hermanin für Cavallini in Anspruch genommenen Arbeiten, namentlich des Bildes in S. Giorgio in Velabro und aller sonst

herangezogenen Fresken. Das rauhe Holzpapier der Textseiten dieser Publikation läßt keine Einschaltbilder zu, ein Übelstand, der größer ist als die Gefahr, daß die Veröffentlichung an Monumentalität verlieren könnte.

Die Zuweisung der wieder aufgedeckten Fresken an Pietro Cavallini ist literarisch (seit Ghiberti) so reichlich gestützt, daß sie als gesichert gelten darf, zumal das zweite gut erhaltene und gesicherte Werk Cavallinis in Rom, die Absismosaiken in Sa Maria in Trastevere, auch stilistisch mit den Fresken so gut zusammen geht, als man es bei einem Vergleich zwischen Mosaik und Fresko erwarten darf. Das Jahr 1291 steht freilich für diese Mosaiken nicht sicher fest; denn Barbet de Jouy las die heute verschwundene Zahl auf dem Mosaik der Hirtenverkündigung MCCLCI als 1251 und erst Rossi glaubte, daß statt des L ein X stehen müsse, also 1291 zu lesen sei. Für die Cecilia-Fresken hat Hermanin die Entstehung um 1293 im Zusammenhang mit Arnolfos Tabernakel in San Paolo fuori le mura von 1293, wo der inschriftlich erwähnte socius Petrus wohl mit Cavallini zu identifizieren ist, nachgewiesen.

Von den anderen, Cavallini durch Ghiberti zugeschriebenen römischen Werken sind die vier Evangelisten und zwei große Figuren des Petrus und Paulus in Alt-S. Peter, die Fresken in San Crisogono und in San Francesco verloren gegangen; auch die großen Cyklen in San Paolo fuori le mura (1285 die Fresken der Langhauswände, die Mosaiken der Fassade nach 1316) sind bis auf geringe Reste durch den Brand von 1823 zerstört worden. Dagegen glaubt der Verf. nach dem Vorgang Crowe-Cavalcaselles Cavallini das freilich sehr übermalte Fresko in S. Giorgio in Velabro (um 1299) zuschreiben zu sollen. Vasari, dessen Cavallini-Notizen sich als ganz besonders schlimm herausstellen, hat dem Römer noch weitere Fresken in Florenz, Orvieto und Assisi zugewiesen. Fest steht nur noch seine Tätigkeit in Neapel um 1308 unter Karl II., auf Grund eines von Schulz Band IV S. 127 publizierten Dokumentes.

Die Cavallini betreffenden Fragen erheben sich über das rein biographische Interesse durch den Umstand, daß Vasari ihn einen Schüler Giottos nennt. Ebenso hat auch neuerdings wieder Zimmermann die Mosaiken in Trastevere als nach Giottos Kartons ausgeführte Arbeiten charakterisieren wollen. Hermanin tritt dieser Aufstellung entgegen, indem er Cavallini als den bedeutendsten Vertreter einer im übrigen durch Russuti, Jac. Torriti, Conxolus und Giovanni di Cosma repräsentierten römischen Lokalschule hinstellt, in welcher Giotto zwar nicht als Novize gelernt, aber doch als schon Entwickelter umgelernt habe. Der Verf. glaubt Cavallini auch einen Teil der alt- und neutestamentlichen Fresken in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi zuweisen zu sollen, und sieht überhaupt den größten Teil dieser Fresken als eine Leistung der römischen

und nicht der Cimabueschule an; in der letzteren These findet er sich mit Zimmermann wieder zusammen, ohne es übrigens einzugestehen.

Ich glaube, man ist sich heute darin einig, daß der Aufenthalt Giottos in Rom um 1300 eine starke Veränderung in seiner Kunst bewirkt hat, daß m. a. W. zwischen der Franzlegende in Assisi und den Arena-Fresken in Padua eine so große Verschiedenheit besteht, daß wir die dazwischen liegende römische Reise als einen ausschlaggebenden Faktor anzusehen haben, zumal die Reste des Tabernakels in der Sakristei von St. Peter, obwohl Tafelmalerei, bereits den großfigurigen, monumentaleren Stil der paduaner Zeit verraten, dem gegenüber selbst die hochgepriesene Franzlegende abfällt. Damals (1300) war Giotto aber bereits 34 Jahre alt; von einer Schülerschaft Cavallinis gegenüber kann also keine Rede mehr sein. Außerdem hätte, wäre Cavallini »der Meister« gewesen, doch wohl er und nicht »der Schüler« den stolzen Auftrag des Tabernakels für St. Peter vom Kardinal Jac. Stefaneschi bekommen. Andrerseits ist aber ebenso unbedingt Vasaris gedankenlose Behauptung, Cavallini sei der Schüler Giottos gewesen, zu streichen. Man weiß doch, wie allgemein solche Trecento-Behauptungen bei dem Aretiner gehalten sind, der abgesehen von allem Nichtwissen in diesem Jahrhundert seine alte Vorliebe, alles Heil aus Florenz abzuleiten, nie ganz unterdrücken kann. Am richtigsten werden wir das Verhältnis von Cavallini und Giotto so beschreiben, daß beide als entwickelte Künstler sich gegenübertraten und daß Giotto wie überhaupt von Rom, so u. a. auch von Cavallini eine Beeinflussung nach der monumentalen Auffassung hin erfahren hat. Freilich möchte ich Cavallinis persönlichen Einfluß dabei viel weniger hervorheben, als es H. tut. Giotto scheint ein Mensch gewesen zu sein, der sich sehr spät und langsam entwickelt hat; das schließe ist nicht aus dem Mangel an Nachrichten aus seinen 30 ersten Lebensjahren, sondern aus den psychologisch und dramatisch so hochstehenden, formell aber noch recht unsicheren Franz-Fresken in Assisi. Als der Florentiner nach Rom kam — das erste Mal wohl vor dem Jubiläum, aber die große Förderung scheint erst 1300 über ihn gekommen zu sein —, muß ihn der großzügige Lebenshaushalt der römischen Gegenwart und Vergangenheit stark ergriffen haben. Unter anderm fand er hier auch eine Malerei vor, die, sehr verschieden von der seinen, grade das enthielt, was ihm fehlte: die Größe der ruhigen Form.

Ein Vergleich wird am besten zeigen, was für Giotto das Bestürzende gewesen sein muß. Die römische Malerei des endenden Duecento gleicht in vielen Punkten der Kunst Niccolò Pisanos. Hier wie dort stehen wir am Ende einer pathetischen Kunsttradition; Niccolò und Cavallini sind späte, letzte Enkel einer großen Vergangenheit. Wie jener seiner apulischen Heimat und ihrer unter Friedrich II. antikisierenden Kunst die müde

Größe seiner junonischen Gestaltenwelt verdankt, so ist Cavallini der letzte Sproß der römischen mittelalterlichen Kunst, die gewiß ohne das Exil der Päpste ebensogut wie in Toskana (Pisa und Florenz) neue Blüten getrieben hätte. Wie Giovanni Pisano seinem Vater, so stellte sich Giotto Cavallini gegenüber. Die schwere Gebundenheit der römischen Faulheit, wie sie Cavallinis Gestalten charakterisiert, wird von Giottos Feuergeist mit neuem Drang erfüllt; nicht gesprengt, aber gelockert zu stärkerem Sichregen. Cavallini ist eine der Staffeln, an denen Giotto hochsteigt; und er ist vielleicht ebenso wichtig für ihn gewesen wie Cimabue. Die Worte Meister und Schüler aber werden am besten vermieden.

Cavallinis Kunst richtig zu beurteilen, ist ebenso schwer wie die Niccolò Pisanos. Die schöne Gelassenheit seiner Rhetorengestalten, das gnädige Lagern seiner Madonnen erscheint in Rom wie selbstverständlich. Grade weil dem Fresko in Assisi mit dem Judaskuß diese gelassene Art fehlt, glaube ich nicht, wie Hermanin, daß man hier Cavallinis Pinsel vermuten darf. Ob Hermanin nicht, seinem Helden zu liebe, Leute wie Jacopo Torriti zu tief einschätzt? Die technische Beihülfe Cavallinis bei Giottos Navicella-Mosaik scheint mir, ebenso auch Zimmermann, recht wahrscheinlich.

Bei der Besprechung des Jüngsten Gerichts in Sa Cecilia werden S. Angelo in Formis und Torcello herangezogen; leider ist dagegen der sehr interessante Vergleich mit Giottos Giudizio in der Arena, das doch nur zehn Jahre später und im offenbarem Anschluß an Cavallini entstand, nicht versucht worden. Der Vergleich beider Apostelreihen ergibt große Ähnlichkeit; so wird wohl auch der untere zerstörte Teil des Cecilia-Gerichtes dem paduaner ähnlich gedacht werden dürfen. Auch der Stifter wird hier ebensowenig wie in Padua und in Cavallinis Mosaik von Sa Maria in Trastevere gefehlt haben. Der Verlust der alt- und neutestamentlichen Fresken des römischen Künstlers an den Langwänden von Sa Cecilia ist um so mehr zu beklagen, als hier Vergleiche mit der Arena sehr willkommen gewesen wären.

Schon oft ist Giovanni Pisano mit Giotto zusammengestellt worden als Bahnbrecher einer neuen Gestalten- und vor allem Empfindungswelt. Cavallini ist ein neuer Merkstein für die Grenze der alten Zeit. Und damit wird die alte Streitfrage wieder lebendig, ob wir den großen Schnitt zwischen Mittelalter und Neuzeit hier oder hundert Jahre später zu machen haben. Je mehr die Erkenntnis durchbricht, daß Trecento und Cinquecento eng zusammengehören und daß das Quattrocento eine Zeit des Waffenstillstandes und der vorbereitenden Rüstungen ist, desto mehr wird man sich für den frühen Schnitt entscheiden. Zwischen Cavallini und Giotto liegt eine Kluft, über die man ebensowenig herüber kann, wie über die zwischen Niccolò und Giovanni Pisano.

Im einzelnen ist noch folgendes zu bemerken: Hermanins Versuch, Ghiberti vor 1400 in Rom anwesend zu denken, steht nicht nur im Widerspruch mit seiner Selbstbiographie, wo vor seiner Wanderung nach Pesaro (1400) davon die Rede sein müßte, sondern läßt sich ziffernmäßig auf das Jahr 1450, also 50 Jahre später festlegen. Ghiberti spricht nämlich von der 440. Olympiade, damals sei er in Rom gewesen (III. Kommentar; Frey S. 56). Andrea Pisanos Bronzetür wird (Frey S. 44) in die 410. Olympiade verlegt; als runde Zahl steht für diese Arbeit 1330 fest. Rechnen wir von da 30 Olympiaden à 4 Jahre weiter, so kommen wir in das Jahr 1450, als die 2. Tür Ghibertis fertig war, und das große römische Ablaßjahr ihm Anlaß zur Pilgerfahrt gegeben haben mag.

Die Fabeleien von Walpole, daß Cavallini möglicherweise der Meister des Grabes Eduard des Bekenners in der Westminster Abbey in London gewesen sei, durfte Hermanin nicht als Möglichkeit stehen lassen. Wohin sollen wir kommen, wenn wir einen Bildhauer Petrus civis romanus, der 1267 nach London mit dem Bischof Richard of Ware ging, ohne weiteres mit dem römischen Maler und Mosaicisten Pietro Cavallini identifizieren, nur weil beide Leute Petrus mit Vornamen heißen!

Über die Neapler Malerei am Anfang der Trecento konnte Zutreffenderes gesagt werden. Bertaux' Publikation über die Fresken der Donna regina hat das sichere Resultat ergeben, daß diese Malereien sienesisch sind. Cavallinis Berufung nach Neapel 1308 ist für die neapler Lokalschule ebensowenig fortbildend geworden wie die Giottos 20 Jahre später; nur die Sienesen haben hier festen Fuß gefaßt und beherrschen das Feld bis nach der Mitte des Jahrhunderts.

Über die Zuweisung der Assisi-Fresken an Cavallini (H. nimmt für Cav. in Anspruch: Weltschöpfung, Erschaffung Adams, Sündenfall, Vertreibung, Noah, Abraham und die Engel, Isaaks Opferung, Geburt Christi und Judaskuß) habe ich schon meine Bedenken ausgesprochen. Sie sind noch gestiegen, seit ich wieder in Assisi war. Zimmermann hat hier J. Torriti vorgeschlagen. Im allgemeinen wird dessen Ansicht, daß wir hier Arbeiten der römischen Lokalschule vor uns haben, durch H.s These unterstützt.

Wir danken es H.s Untersuchung, daß der Name Pietro Cavallini jetzt Farbe und Klang bekommen hat. Hoffentlich öffnen die Nonnen von Sa Cecilia nicht nur während des Historikerkongresses die porta clausa, um das große Fresko Pietro Cavallinis der Öffentlichkeit nicht länger vorzuenthalten. *Paul Schubring.*

Heinrich Modern. Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie. Wien. Artaria & Co. 1902.

Beim Neubau des alten Geschäftshauses der Firma Artaria am

Kohlmarkt in Wien wurde ein Gemäldezyklus von Giovan Battista Tiepolo aufgefunden, dessen literarische Einführung Heinrich Modern in einer für den Zweck etwas umständlichen Schrift übernommen hat. Der Zyklus besteht aus einem großen Breitbild (188 × 442), das den Triumph der Amphitrite darstellt, und zwei kleineren, fast quadratischen (213 × 231), deren eines Hera und Selene, deren anderes Bacchus und Ariadne zum Gegenstand hat. Laut einer alten Inventarnotiz stammen die Gemälde aus der 1798 von Francesco Artaria erworbenen Villa Girola am Comersee, wurden von dort vor etwa dreißig Jahren nach Wien gebracht und verblieben aufgerollt und ungewürdigt in dem Depot des Geschäftshauses, bis dieses bei seiner Demolierung den versteckten Schatz ans Tageslicht förderte.

Die drei Bilder treten dem Vollendetsten zur Seite, das wir der in müheloser Anmut schaffenden Phantasie des großen Meisters verdanken. Sie zeigen den Reichtum und alle Reize seiner Palette, die Beweglichkeit seiner Erfindungsgabe, die Leichtigkeit seiner Hand und die Sicherheit seines Auges. Der grundlegende Gedanke dieser malerischen Trilogie ist der von den Elementen. Nur Wasser, Erd' und Luft finden wir dargestellt; das Feuer, dem Brauch der Zeit entsprechend, wahrscheinlich unter der Schmiede des Vulkan symbolisiert, ist verschollen. Rheingoldklänge, doch zurück übersetzt in die graziös-melodische, durchsichtig instrumentierte Musik des 18. Jahrhunderts, steigen herauf: »in Wasser, Erd' und Luft lassen will nichts von Lieb' und Weib«. Auf dem führenden Bild erscheint Amphitrite als das lieblichste aller Meerwunder, auf schimmerndem Muschelwagen unter dem Gejauchz der Tritonen und der Seeputten im Triumph über die kräuselnde Flut einherfahrend; die Erde wird allegorisiert in dem heiter sorglosen Beisammenwohnen von Bacchus und Ariadne, die Luft in der Flucht der mondumstrahlten Selene vor der lichtprangenden Hera.

Die vorzüglichen Abbildungen hätten dem Verf. manch schleppendes Wort seiner Beschreibungen ersparen können (wie denn überhaupt die Beschreibung der Kunstwerke noch immer eine der schwächsten Seiten moderner Kunstschriftstellerei ist!). Seine in diesem Fall störende Pedanterie gereicht ihm indessen zum Vorteil bei der Lösung der kunstgeschichtlichen Probleme, die der Cyklus aufgibt. Mit der Entstehungsgeschichte weist M. zugleich die ursprüngliche Skizze (im Privatbesitz zu Triest) und die Studien zum Hauptbilde nach, z. B. im museo civico zu Venedig die Zeichnung für den in wundervoller Lässigkeit ausgestreckten rechten Arm der Amphitrite. In der Meeresgöttin erkennt er die Züge Christinens, der Geliebten Tiepolos, die ihm über fünfundzwanzig Jahre als Modell gedient hat. Dieser Nachweis gibt ihm einen Anhalt für die Chronologie des Zyklus. Die zunehmende Reife

ihrer Körperformen kann allerdings ein Kriterium für die Entstehungszeit Tiepoloscher Arbeiten abgeben. In unserm Falle werden wir auf die frühe Zeit zwischen 1738 und 1740 geführt, eine Datierung, für die auch die nahen stilistischen Bezüge zu der 1740 vollendeten großen Decke des Palazzo Clerici maßgebend sind.

Ein Abschnitt, der Tiepolos Leben und Werke unter Benutzung der zuverlässigsten literarischen Quellen behandelt, springt nicht zum Vorteil des Buches aus dem Plan der Abhandlung heraus. Dafür entschädigt er durch eine Reihe auch chronologisch wertvoller Notizen, die einem künftigen, lange schon erwarteten Tiepolo-Biographen die Pfade zu ebenen geeignet sind. Wer das letzte Kapitel »Werke Tiepolos in Wien« durchmustert, wird mit Verwunderung feststellen, daß im Wiener Hofmuseum sich nur ein einziges Werk des bedeutenden Meisters befindet: das Brustbild der hl. Katharina von Siena, eine Vorarbeit zu dem Altarbilde der Kirche S. Maria del Rosario in Venedig. Das ist für die Sammlung und für den Meister keine Repräsentation. Was der Verf., der die Publikation pro domo herausgegeben hat, in taktvoller Weise unerörtert ließ, muß hier von unbeteiligter Stelle aus, die nur dem künstlerischen Interesse dient, laut und deutlich zur Sprache kommen. Was hält die Verwaltung der k. k. Hofmuseen zurück, mit der Erwerbung dieses ausgezeichnet schönen Werkes eine empfindliche Lücke der Sammlung auszufüllen? Will sie warten und zaudern, bis der Fund ihren Händen entgeht? Schwerlich wird sie später einen Ersatz finden können! *Hans Mackowsky.*

Ausstellungen.

Die Brügger Leihausstellung von 1902.

Von **Max J. Friedländer.**

(Schluß.)

Indem ich die Entwicklung der Brügger Malerei, die sich naturgemäß besonders reich auf der Ausstellung entfaltete, weiter verfolge, achte ich zuerst auf Nachwirkungen der Kunst Gerard Davids. Der oft mit dem Pseudo-Mostaert und manchmal auch mit dem Halbfiguren-Meister verwechselte tüchtige Maler, von dem die »Deipara Virgo« in Antwerpen herrührt, der eine heilige Familie in Nürnberg und einen Altar in Madrid mit »AB« signiert hat, war nicht recht auf der Ausstellung vertreten, da die von Frau Hainauer ausgestellte Halbfigur (220) nur eine der vielen Kopien nach der einen Sibylle des Antwerpener Gemäldes ist. Stilverwandtschaft mit den Werken des Meisters AB, der in Segovia, im Prado und sonst vielfach vertreten ist, zeigen die Altarflügel mit der Verkündigung und Heimsuchung aus dem Besitz des Grafen Harrach in Wien (267).

In der Auffassung und Formensprache mit Gerard David verwandt ist ein um 1525 tätiger Meister, von dem ich bis jetzt vier Porträts kenne. Zwei dieser Porträts, nämlich das eines jugendlichen Geistlichen, von Herrn J. Simon aus dem Londoner Kunsthandel vor einigen Jahren erworben (217) und das als »Petrus Christus« von L. Nardus (146) ausgestellte eines jüngeren Mannes, waren auf der Ausstellung. Das dritte Porträt gehört dem Sir Farrer und war nicht auf der Ausstellung, das vierte ist zur Zeit im Londoner Handel. Glasige Behandlung, leere Formen, steife Haltung sind diesen Porträts eigentümlich.

Von einem tüchtigen Brügger Maler, dessen Art wesentlich durch das Vorbild Davids geprägt erscheint, stammen zwei beiderseitig bemalte Altarflügel im städt. Museum zu Brügge, die Anbetungen der Könige und der Hirten, zwei Szenen aus der Geschichte des Propheten Elias (227).

Die Gestalt des um 1520 zu Brügge tätigen Albert Cornelis ist einigermaßen deutlich geworden, seitdem Weale die figurenreiche Krönung Mariä zu S. Jacques in Brügge als seine Schöpfung nachgewiesen hat (170). Danach mit Sicherheit andere Arbeiten dieses Malers zu erkennen, ist bisher nicht gelungen. Verwandtschaft mit seiner Art finde ich in dem Bilde mit der auf Wolken stehenden Madonna (208; Willett, Brighton).

Weit deutlicher wurde auf der Ausstellung die höchst interessante Erscheinung des Jan Provost, der gegenüber dem Pseudo-Mostaert die neue Kunst um 1520 in Brügge vertritt und namentlich von Gossaert und Metsys angeregt erscheint. Sein einziges beglaubigtes Werk, das „Jüngste Gericht" im städt. Museum zu Brügge (167), 1525 ausgeführt, bietet den Ausgangspunkt. Die Madonna in der Glorie zu St. Petersburg, wohl sein schönstes Bild, das Jüngste Gericht in der Galerie Weber (168) und mehrere andere Stücke hatte ich danach zusammengestellt, ehe ich die erfolgreichen Bemühungen Hulins kennen lernte, der dem Meister mit Recht noch mehrere andere Gemälde zugeschrieben und eine ausgezeichnete monographische Darstellung (Extrait de Kunst & Leven, Gand, Ad. Hoste, 1902) verfaßt hat. Auf der Ausstellung waren die folgenden Werke von der Hand des Jan Provost:

167 (Brügge, städt. Museum) Das Jüngste Gericht. Authentisch, von 1525.

169 (Vicomte Ruffo, Brüssel) Das Jüngste Gericht.

168 (Weber, Hamburg) Das Jüngste Gericht.

109. 157 (Brügge, städt. Museum) Stifter mit einem Heiligen, Stifterin mit der hl. Godelive; allegorische Darstellung, der Geizige und der Tod. Die vier Tafeln sind Vorder- und Rückseiten zweier Altarflügel, wie Hulin zuerst erkannt hat.

189 (Brügge, Hospitalmuseum) Christus, das Kreuz tragend, und der Stifter, Brustbilder.

342 (Straßburg, städt. Museum) Madonna in Halbfigur. Die italienische Inschrift, die 1488 als das Jahr angibt, in dem die Tafel »presentato al . . .« kann nicht richtig sein, da der Charakter der Malerei diesem terminus ante quem widerspricht.

In vollkommener Übereinstimmung mit Hulin beurteile ich die tief empfundene, leider schlecht erhaltene Darstellung aus der Legende des hl. Franciscus (150, Sutton-Nelthorpe). Ungemein eindringlich ist geschildert, wie der jugendliche Heilige das weltliche Gewand abstreift und in Büßerkleidung seine Wanderung antritt. Ich möchte die um 1510 entstandene Komposition niemandem eher als dem Jan Provost zutrauen. Mit halber Sicherheit, ohne in diesem Falle die Zustimmung

Hulins zu besitzen, halte ich die ernste, stellenweise etwas verputzte Madonna, die Mad^me^ André als »v. Eyck« nach Brügge geschickt hatte (99), für eine Jugendarbeit des Jan Provost, um 1500 entstanden und im Geiste der kirchlichen Kunst Gerard Davids gestaltet.

Das „Werk“ dieses Meisters wird sich nicht wesentlich vergrößern lassen. Im Prado darf ihm wohl noch die Gestalt eines knieenden Mannes (No. 1443) zugeschrieben werden und die lesende Frau, die als „Mostaert“ auf der vente Lelong für den Louvre erworben wurde, gehört zu demselben Altarwerk wie diese Tafel. Auf der vente Nieuwenhuys war ein »Jüngstes Gericht« von ihm; in Cremona ist eine Madonnendarstellung.

Der Versuch, die Persönlichkeit des Brügger Malers Jan von Eeckele, der nach Urkunden gegen 1550 tätig war, mit erhaltenen Gemälden in Verbindung zu bringen, scheint mir nicht gelungen. Zwei Bilder auf der Ausstellung zeigten eine aus den Buchstaben »J V E« zusammengesetzte Signatur, nämlich die Madonna mit dem hl. Bernhard aus dem Museum von Tournay (106) und die schwache, schlecht erhaltene, wie eine Kopie nach Quentin Metsys aussehende Maria in Schmerzen (105, Brügge, S. Sauveur; s. unten). Ich glaube, beide Signaturen sind falsch und sollen Jan von Eyck bezeichnen. Die Tafel aus Tournay ist hübsch aber unbedeutend, etwa von 1520.

Einen fruchtbaren, aber schwachen Brügger Meister, der um 1520 tätig war, nennen wir nach dem Vorgang des „catalogue critique“ Meister von S. Sang, da eines seiner Hauptwerke, freilich eine recht mißlungene Schöpfung, in der Confrérie du S. Sang von altersher bewahrt wird, die ganz irrtümlich »Gerard David« genannte Kreuzabnahme (126). Den Meister dieser Gemälde, der offenbar auch die fragmentarische Tafel mit dem Haupt des toten Christus (127, Mgr. F. Béthune, Brügge) und — weniger offenbar, aber gewiß, wie eine genaue Vergleichung lehrt — den Flügelaltar mit der Gottesmutter, Propheten und Sibyllen (155, Brügge, S. Jacques) geschaffen hat, ist identisch mit dem Madonnenmaler, der mir als Nachfolger des Quentin Metsys erschien, und dessen »Werk« ich in der Publikation über die Berliner Renaissance-Ausstellung (S. 20) zusammengestellt habe. Das Triptychon aus der Galerie Weber, das auf der Brügger Ausstellung war (260), stand bereits auf meiner älteren Liste, die jetzt, nachdem Hulin von der anderen Seite die Künstlerpersönlichkeit erfaßt und lokalisiert hat, wesentlich vergrößert werden kann. Auf der Ausstellung zeigte den leicht kenntlichen Stil dieses Malers das Paar der Brustbilder Christi und Mariä aus S. Gilles zu Brügge (193. 194). Aus der größeren Zahl anderer Arbeiten, die ich von ihn kenne, notiere ich hier nur das im Staedelschen Institut

tradionell, aber ganz mit Unrecht, als Arbeit des „Frankfurter Meisters“ ausgestellte Altarbild mit der hl. Sippe.

Ehe ich in den Schöpfungen des Lanceloot Blondel, Pieter Pourbus und der verschiedenen Glieder der Familie Claeissen das Absterben der konservativen Brügger Kunst bis zum Ende verfolge, reihe ich katalogartig eine Anzahl schwächerer südniederländischer Tafeln auf, deren zumeist unscharfes Stilgepräge nichts anderes als eine annährend richtige Datierung gestattet. Zuerst einige provinziell unbedeutende Kirchenbilder aus Flandern:

197 (Nieuport, Stadthaus) Zwei Altarflügel mit Szenen aus der Legende des hl. Antonius und des hl. Paul, des Eremiten. Um 1500. Sehr warm und tief gefärbt, schwach in der Zeichnung. Wohl nicht ohne Anregung von Gerard David her zu erklären.

389 (Ypern, S. Martin) Altarflügel mit dem Sündenfall, der Erschaffung der Eva, der Austreibung aus dem Paradise. Angeblich von 1525, was dem Stil nach möglich ist. Anspruchsvoll, manieriert von einem unbedeutenden Meister auf der Stilstufe Gossaerts.

334 (Dixmuiden, S. Nikolaus) Flügelaltar mit der Geburt Mariae im Mittelfelde. Von 1520 etwa. Kühl und blaß in der Färbung, sehr schwach und manieriert in der Zeichnung.

Die im folgenden notierten Tafeln haben das Negative gemeinsam, daß eine feste Lokalisierung weder durch die Stilerscheinung noch durch die Herkunft möglich erscheint.

207 (Tournay, Museum) Die Predigt eines Heiligen. Um 1480. Vielleicht in Tournay entstanden. Eine Nachwirkung Rogers undeutlich wahrnehmbar.

323 (Bristol, Fry) Die Anbetung der Könige. Um 1480. Tüchtige, gut durchgebildete Arbeit. Charakteristisch für den Meister, der wohl am ehesten von Dierick Bouts Anregung empfangen hat, sind die großen, hängenden Nasen.

102 (Wien, Graf Harrach) Der Kaiser mit den Kurfürsten. Schlecht erhalten, unbedeutend; interessant vorwiegend der Darstellung wegen. Um 1500.

381 (Paris, L. Goldschmidt) Brustbild eines betenden Mönches. Um 1490. Das vortrefflich erhaltene, in Ausdruck und Kontur höchst wirksame Stück ist sehr schwer bestimmbar. Vielleicht französisch.

367 (Hamburg, Weber) Der hl. Christoph. Als „Hendrik Bles“ mit Unrecht im Katalog der Galerie Weber. Mittelgute Arbeit von 1510 etwa.

362 (Brüssel, Vicomte Ruffo). Der Kalvarienberg. Feine, gut durchgeführte Arbeit, um 1500 entstanden.

397 (Brügge, Ryelandt) Die Anbetung der Könige. Um 1510, wahrscheinlich in Brügge entstanden.

175 (Brüssel, de Somzée) Zwei Altarflügel, die Vorder- und Rückseiten nebeneinander, Stifterfamilie, der hl. Andreas, die hl. Katharina. Sehr feine, wahrscheinlich flandrische Arbeit von 1520 ungefähr.

251 (Brügge, Speybrouck) Die hl. Katharina in Halbfigur. Schwach, um 1530.

118 (Antwerpen, Museum) Diptychon mit der Madonna in der Kirche, nach der Eyckschen Tafel in Berlin, dem Salvator und zwei Äbten als Stifter. Aus der Abtei N. D. des Dunes. Das Datum 1499 bezieht sich nur auf drei der Bilder, die von einem sauber aber matt und charakterlos arbeitenden Meister herrühren; nach 1520 ließ Robert le Clercq sein Porträt hinzufügen auf der vierten Fläche.

275 (Brüssel, Vicomte Ruffo) Flügelaltärchen mit der Madonna, weiblichen Heiligen und Stifterfamilie auf den Flügeln. Die Arbeit ist etwa 1490 entstanden; die Stifterporträts zeigen Kostüme von 1530 etwa und sind in dieser Zeit hinzugefügt.

Einige Porträts, die zumeist eher der dargestellten Persönlichkeiten wegen als wegen des Kunstwertes Beachtung fanden, schließe ich hier an:

33 (Graf Limburg-Stirum, Rumbeke) Jean sans Peur. Alte Kopie nach einem Original vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Ganz entsprechende Bilder im Antwerpener Museum und (vor einigen Jahren) bei Ch. Sedelmeyer in Paris.

88 (Brügge, G. van Severen) Philipp der Kühne von Burgund. Gute Kopie, etwas Eyck-artig in der Anlage, zum Teil schlecht erhalten.

103 (Wörlitz, Gotisches Haus) Philipp der Schöne. Schwache Kopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

104 (Brügge, S. Sauveur) Carl V. (irrtümlich als Philipp der Schöne bezeichnet) Etwas bessere Wiederholungen des wahrscheinlich von Orley geschaffenen Originals im Louvre und im Museum zu Neapel (vergl. das etwas abweichende Original von Orleys Hand in Budapest).

143 (Wörlitz) Bildnis eines jüngeren Mannes. Mittelgut, südniederländisch, um 1480.

273 (Graf Limburg-Stirum, Rumbeke) Familienporträt. Um 1530 entstanden. Sehr fein und eigenartig in genrehafter Auffassung, mit vortrefflicher Ansicht des Schlosses Rumbeke.

Lancelot Blondeel war in Brügge zwischen 1520 und 1560 erfolgreich tätig. Zu seiner Zeit hoch geschätzt, da er italienische Renaissanceornamentik und klassische Figurenmotive in seine leeren, rein dekorativen Malereien einführte, ist er heute nur noch eine Lokalgröße. Auf der Ausstellung stand sein ganzes erhaltenes „Werk“ so ziemlich zur Schau.

291 (Brügge, S. Jacques) Der Altar der Chirurgen, mit Cosmas und Damian, datiert 1523. Mit dem, dem Meister eigentümlichen, Goldgrund und eingezeichneter üppiger Ornamentik.
292 (Brügge, städt. Museum) Der Altar der Maler, mit dem hl. Lucas, der die Madonna malt, datiert 1545, signiert mit den bekannten Initialzeichen des Meisters, dem die Mauerkelle beigefügt ist.
293 (Brügge, S. Sauveur) Der Altar der Maler mit der Madonna, dem hl. Lukas und dem hl. Eligius, datiert 1545 und signiert.
308 (Brügge, städt. Museum) Die Legende des hl. Georg.
384 (Tournay, Museum) Szenen aus dem Marienleben. Aus der späteren Zeit des Meisters, charakteristisch im Stil der Figurenzeichnung, der üblichen goldenen Dekoration entbehrend.
290 (Brügge, Coppieters 't Wallant) Kleiner Altarflügel mit der hl. Margarete und einer Stifterin. In diesem hübschen, um 1530 entstandenen Täfelchen kann ich den Stil des Blondeel nicht finden.

Der aus Gouda stammende Pieter Pourbus war zwischen 1543 und 1584, seinem Todesjahr, in Brügge tätig. Ein ausgezeichneter Porträtist, mit scharfem Blick für physiognomische Eigenart und einer altertümlich glatten, höchst soliden Maltechnik (merkwürdigerweise zeigen seine Tafeln zumeist gar keine Sprungbildung in der Farbfläche), ist er leer und unleidlich in den Idealfiguren seiner Altarbilder.

Von ihm war ausgestellt:

299. 300 (Brügge, städt. Museum) Das Bildnispaar Jan Fernagant und Adriaene de Buuck. Signiert und datiert 1551. Aus diesem Jahre stammen die ältesten uns bekannten beglaubigten Arbeiten des Meisters.
301 (Brügge, S. Jacques) Flügelaltar mit der Mater dolorosa in der Mitte. Signiert und datiert 1556.
302 (Brügge, Brüderschaft von S. Sang) Altarflügel mit 31 Porträts von Mitgliedern der Brüderschaft auf der Vorderseite. Signiert und datiert 1556. Der Firniß ist zum Teil verdorben, sonst ist dieses Meisterwerk wie fast alle Schöpfungen des Pieter Pourbus tadellos erhalten.

303 (Brügge, S. Sauveur) Flügelaltar mit dem Abendmahl Christi im Mittelbilde. Signiert und datiert 1559.
304 (Brügge, Coppierters 't Wallant) Porträt der Pierine Hellinc. Signiert und datiert 1571.
306 (Brüssel, Peyralbe) Porträt eines jungen Mannes. Signiert und datiert 1574.

Die verschiedenen Glieder der Malerfamilie Claeis, deren Betriebsamkeit bisher wenig Interesse erregt hat, sind sehr schwer auseinanderzuhalten. Die Persönlichkeiten sind zu unbedeutend und unselbständig, als daß eine deutliche Erkenntnis möglich, als daß ein tief eindringendes Studium lohnend wäre. Von dem älteren Pieter Claeis, der 1576 starb, besitzen wir, soweit ich sehe, kein beglaubigtes Werk. Von dem zweiten Pieter Claeis, der 1570 Meister wurde, ist eine (signierte) Arbeit im städt. Museum zu Brügge, war aber nicht auf der Ausstellung. Von Anton Claeis, dem Bruder des zweiten Pieter, waren zwei angeblich signierte Stücke ausgestellt, während die Zuschreibung einer Tafel an Gillis, den dritten Bruder, willkürlich zu sein scheint. Den Stilcharakter dieser Malerfamilie, die die Brügger Tradition ins 17. Jahrhundert hinüberführte, zeigten folgende Bilder:

305. (Brügge, de Buyst) Der hl. Antonius mit Antonius Wydoot dem Abt von N. D. des Dunes, der 1557 bis 1566 regierte. Zwei Altarflügel. Vielleicht von der Hand des ältesten Pieter Claeis.
309 (Brügge, Seminar) Porträt des Robert Holmann, Abtes von N. D. des Dunes, datiert 1571. Im offiziellen Katalog dem Anton, von Hulin mit besserem Recht dem ältesten Pieter Claeis zugeschrieben.
310 (Lockinge, Lady Wantage) Gottvater mit dem anbetenden Robert Holmann, der 1579 starb. Sorgsame Arbeit in kleinem Maßstab, in der Art des M. Coffermans. Ohne rechten Grund dem Gilles Claeis zugeschrieben.
361 (Brügge, Ryelandt) Zwei Altarflügel mit Jan Pardo und seinen beiden Gattinnen, datiert 1580 und 1589. Vielleicht mit Recht dem Anton Claeis zugeschrieben.
311 (Brügge, S. Sauveur) Die Madonna mit dem hl. Bernhard. Signiert: A C, danach dem Anton Claeis zugeschrieben.
360 (Brügge, S. Sauveur) Triptychon mit der Kreuzabnahme. Angeblich bezeichnet: Antonius Claeissen F. und 1609 datiert.

Mehrere flandrische Andachtsbilder aus der Zeit nach 1540, die auf der Ausstellung waren, teilen mit den Arbeiten der Familie Claeis

die trübe Farbe, die schwache Zeichnung und die Müdigkeit der Auffassung, nämlich:

349 (Beernem, P. Carpentier) Altärchen mit der Kreuzabnahme. Um 1540.
228 (Brüssel, Graf d'Oultremont) Die hl. Familie. Um 1550.
346 (Ypres, Hospital) Die Madonna in der Landschaft. Um 1560.
166 (Paris, G. Dreyfus) Die Madonna in der Landschaft. Um 1550, mit Anklängen an die Kunst des Pseudo-Mostaert.
400 (—, Servais) Die Madonna. Um 1560.
230 (London, M. Colnaghi) Der hl. Johannes. Um 1540.

Eine Anzahl nach 1540 entstandener, zumeist schwacher und in Brügge gemalter Bildnisse ließen sich nicht bestimmten Meistern zuteilen, nämlich:

386 (Wien, Graf Harrach) Porträt eines graubärtigen Mannes, datiert 1541. Ruiniert. (Die Nr. 386 im offiziellen Katalog ist irrtümlich dem unter Nr. 93 schon notierten Altarflügel gegeben).
297 (Brügge, Coppieters 't Wallant) Porträt des Otho Stochoven, datiert 1542.
401 (Brüssel, P. Errera) Porträt eines jungen Mannes. Um 1560.
387 (Paris, J. Porgès) Porträt eines Mannes. Hervorragende Arbeit, von 1560 etwa, sicher nicht in Brügge entstanden, wahrscheinlich von der Hand des Adriaen Key, von dem die Brüsseler Galerie im vorigen Jahre ein anscheinend signiertes Bildnis erworben hat.
298 (Brügge, S. Sauveur) Porträt des Pierre Lootyns, datiert 1557.
250 (Brügge, soeurs noires) Porträt des Roger de Jonghe, Altarflügel, mit dem hl. Nikolaus auf der anderen Seite. Um 1560.
313 (Meirelbeke, Verhaegen) Porträt dreier Männer. Schwache, mit Unrecht Frans Pourbus zugeschriebene Arbeit, von 1570 etwa.
336 (Brügge, S. Sauveur) Porträt des Pierre de Cuenync. Sehr schwache Arbeit, datiert 1609.
337 (Brügge, S. Sauveur) Porträt des Leonard Neyts. Um 1590.

Unter den Meistern, die der südniederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts das Gepräge geben, ist Quentin Metsys der am höchsten begabte und der älteste. Seine Anfänge liegen im Dunkel. Die Vorstellung von seiner Kunst stammt aus der Betrachtung jener beiden reifen Meisterwerke, die um 1508 in Antwerpen entstanden sind. Zu Löwen, 1466 scheint Metsys geboren zu sein. Die Kunstkritik war in Hinsicht auf das Eigentum dieses Meisters konservativ und ängstlich zurückhaltend, auf der Brügger Ausstellung wurde sein Werk, namentlich dank dem Scharfblick Georges Hulins, glücklich bereichert. Man hat merk-

würdigerweise öfter Joachim Patinir mit Metsys verwechselt, obwohl die beglaubigten Arbeiten des Meisters von Dinant nach Art und Feinheit der Durchführung weit ab von den Schöpfungen des Metsys stehen.

Das stattliche Bild der thronenden Madonna im Brüsseler Museum (21) wurde endlich als Schöpfung des Quentin Metsys anerkannt, nachdem deutsche Kunstforscher seit Waagens Zeit häufig diese durchaus einleuchtende Bestimmung befürwortet hatten. Ein Werk aus der Jugendzeit des Meisters ist die vergleichsweise schwer und warm gefärbte Tafel nicht eigentlich, sie scheint eher nach als vor 1500 entstanden zu sein. Der unbedeutende Flügelaltar aus der Jerusalemskirche von Brügge (122) enthält im Mittelfelde eine Kopie der feierlichen Madonnenfigur.

Die leider ganz und gar ruinierte Tafel mit der sitzenden Madonna in ganzer Figur (350, Baron G. Snoy, Brüssel) stammt, falls sie ein Originalwerk des Meisters ist, aus nicht viel späterer Zeit als die Brüsseler Tafel.

Ohne jeden Widerspruch, soweit ich sehe, als Schöpfung des Meisters anerkannt, mit Recht viel bewundert und tadellos erhalten, stand das auf der Auktion Secrétan vom Fürsten Liechtenstein erworbene Bildnis eines Chorherrn auf der Ausstellung (190). Kaum weniger sicher als Arbeit des Quentin Metsys, wenn auch in der technischen Erscheinung ein wenig fremdartig (auf ein Papierblatt gemalt!) ist der Charakterkopf in strenger Seitenansicht auf weißem Grunde, der gewiß nicht Cosimo de Medici darstellt, im Besitz von Mad[me] André in Paris (351), in Zeichnung und Modellierung ein unnachahmliches Bravourstück. Das voll bezeichnete und 1513 datierte Bild stammt aus der Sammlung des Grafen d'Oultremont.

Von den wenigen Genredarstellungen des Metsys, die uns erhalten sind, steht die unerquickliche Schilderung des ungleichen Liebespaares im Besitze der Gräfin Pourtalès zu Paris (359) nicht ganz auf der Höhe des Wechslerpaares im Louvre. Der lüsterne Alte ist wohl nach demselben Modell gemalt wie der sogenannte Cosimo de Medici. Der ganz von vorn gesehene segnende Christus (353, Baron Schickler, Paris), eine Wiederholung im Wesentlichen der entsprechenden Darstellung im Antwerpener Museum, ist, obwohl vortrefflich durchgebildet, wohl nur eine Arbeit der Werkstatt, wie das ganz genau entsprechende Brustbild, das Herr Dr. Weber auf der Berliner Leihausstellung 1883 zeigte.

Es ist nicht ganz leicht, den Stil des Metsys in Figuren von kleinen Verhältnissen wiederzuerkennen. Doch hat man gelernt, in den beiden köstlichen Altarflügeln mit dem Evangelisten Johannes und der hl. Agnes, die Herr v. Carstanjen auf der Auktion Nelles zu Köln 1895 erwarb (die Bilder gehörten nicht zur Sammlung Nelles, sondern kamen

aus England), die Hand des Meisters zu finden, nachdem Ludwig Scheibler den Namen mit Sicherheit ausgesprochen hatte (371). Daß die Hintergrundlandschaften dieser Tafeln, deren Rückseiten übrigens grobe kölnische Malerei zeigen, an Patinir erinnern, habe ich schon bei Gelegenheit der Berliner Renaissance-Austellung bemerkt. In allen Teilen ein besonders feines Werk des Metsys ist der Christus am Kreuz mit Johannes, Maria und Magdalena aus der Galerie Liechtenstein (198). Man hat dem Joachim Patinir zu viel Ehre getan, als man ihm dieses Meisterwerk zutraute. Eine längere fest geschlossene Kette nahverwandter Werke gliedert sich hier an, dabei auch eine schlecht erhaltene Beweinung Christi, die der Louvre vor einigen Jahren erworben hat.

Zwei reizende Täfelchen mit nackten Büßerinnen, ausgestellt von P. u. D. Colnaghi (165) wurden auf der Ausstellung fast garnicht beachtet, obwohl sie in der Empfindung und Formenbehandlung durchaus die Hand des Quentin Metsys zeigen. Der Zustand dieser Bilder ist, abgesehen von einigen Partien in der Landschaft, die ein Restaurator hinzugefügt zu haben scheint, einwandsfrei.

Ich komme jetzt zu den Arbeiten der Nachfolger und Nachahmer des Antwerpener Meisters, die ebenso wie das kuriose Ladenschild, das der Löwener Archivar E. van Even seit Jahrzehnten mit scheinbar gutbegründeter im Angesicht des Werkes selbst aber versagender Argumentation als ein Werk des Meisters einzuführen sich bemüht (284), unter dem großen Namen ausgestellt waren, während eine moderne Fälschung im Stile dieses Meisters, das Brustbild einer weiblichen Heiligen (348), bescheiden als »inconnu« katalogisiert war (eine ganz ähnliche Fälschung befindet sich im Privatbesitz zu Budapest).

Ein weit vorgeschrittener, sehr bedeutender Nachfolger des Metsys hat die annähernd lebensgroße Halbfigur der Madonna gemalt, die reiche, wirkungsvolle, aus Spanien stammende Tafel in der Sammlung des Barons Oppenheim in Köln (278). Eine stilistisch nah verwandte Madonnentafel, die ebenfalls aus Spanien stammt, kam in Paris auf der Auktion Despuig vor und ist jetzt im Pariser Privatbesitz. In der Behandlung des Laubwerks, des Himmels, der ungewöhnlich schwer bewölkt ist, und in den großzügigen, fast michelangelesken Bewegungsmotiven der Mutter und des Kindes haben die beiden Bilder viel Gemeinsames.

Die weit kleinere, bescheidenere und mehr altertümliche Madonna, die auf der Versteigerung Huybrechts einen beträchtlichen Preis erzielt hat und in Brügge von Herriman (Rom) ausgestellt war (372), ist von einem bedeutenden Nachfolger in engem Anschluß an Schöpfungen des Meisters, im besonderen, wie es scheint, an die Berliner Madonna ge-

staltet. Mit selbständiger Kunst ist die stimmungsvolle dunkle Landschaft mit dem leuchtenden Streifen des Flusses, auffällig geschmacklos dagegen sind die Gebirgsformen hinter dem Madonnenkopf aufgebaut. Ziemlich flau und schwach, hell und bunt in der Färbung, stammt die Darstellung Christi, der die Wechsler aus dem Tempel treibt (394, Vicomte Ruffo) offenbar von einem Schüler des Quentin Metsys. Als schlechte Nachahmungen im Metsys-Stil erscheinen die Tafeln mit den beiden betenden Männern, überdies stark verputzt, aus Rom gesandt vom Fürsten Doria (382; ein weit schärferes Exemplar dieser Komposition im Privatbesitz zu Columbia, mit der Aufschrift: »Bonum est prestolari cum silentio salutare dei«) wie auch die berühmte, sehr schlecht erhaltene Halbfigur der mater dolorosa in S. Sauveur zu Brügge (105), deren Signatur »J V E« gefälscht ist und nicht Jan van Eeckele, sondern Jan van Eyck bedeuten soll. Eine nah verwandte Komposition, offenbar im Anschluß an Metsys gestaltet, befindet sich in der Münchner Pinakothek.

Bestimmte Beziehungen zu der Kunst des Quentin Metsys zeigte die stattliche Anbetung der Könige aus dem Besitze des Herrn van den Corput in Brüssel (326), minder deutliche die weit schwächere Darstellung desselben Inhalts, die Herr Snyers (Brüssel) geliehen hatte (369).

Von Jan dem Sohne des Quentin Metsys, der erst 1509 geboren, mit seiner fruchtbaren Tätigkeit einer verhältnismäßig späten Zeit angehört, waren zwei bedeutende und ziemlich unbekannte Arbeiten auf der Ausstellung, beide voll bezeichnet, nämlich eine Halbfigur der Judith aus dem Besitz des Malers Dannat, der in Paris lebt (241; »Opus Johannis Matsiis«), und die heilige Familie, die dem Vicomte Ruffo gehört (243; »1563 Joannes Massiis Pingebat«). Ganz ohne Berechtigung unter dem Namen dieses Meisters stand auf der Ausstellung ein charakterloses Exemplar (nur eines merkwürdigerweise) jener Komposition des hl. Hieronymus, die auf Dürers Tafel zurückgeht, und die in vielen Ausführungen, besonders oft im Stil des Meisters vom Tode Mariae, vorkommt (240; Cels, Brüssel).

Von dem anderen Sohne Quentins, von Cornelis Metsys stammt die sehr hübsche, in Nachahmung des Vaters mehr als Patinirs, gemalte Gebirgslandschaft mit der Staffagefigur des hl. Hieronymus (205; E. de Brabandere, Thourout). Zum mindesten ist diese Tafel ähnlich signiert wie das Bildchen dieses wandlungsfähigen Malers in der Berliner Galerie, mit einem Zeichen, das aus C, M (nicht N) und A zusammengesetzt. Das Datum ist 1547.

Jan van Hemessen war merkwürdigerweise nicht vertreten. Das einzige unter seinen Namen ausgestellte Bild, Christus mit den

Jüngern zu Emaus (196; C. Davis, London) eine kleine, nicht bedeutende Tafel, war ganz verständig katalogisiert, da es den Werken des Braunschweiger Monogrammisten, der wahrscheinlich mit Hemessen identisch ist, wenigstens nahe steht.

Der Antwerpener Landschaftsmaler Joachim Patinir, den man auf Grund mehrerer bezeichneter Werke, namentlich der Taufe Christi in Wien, dann aber im Prado studieren sollte mit dem Ergebnis, daß er sich in den Formen der Landschaft und auch der Figuren deutlich von Quentin Metsys unterscheidet, war durch den reichen Beitrag aus der Sammlung v. Kaufmann sehr gut in Brügge vertreten. Zu dem oft gerühmten Flügelaltar mit der heiligen Familie auf der Flucht im Mittelbilde (199) hat Herr v. Kaufmann im vorigen Jahre eine reizende kleinere Tafel im Originalrahmen (200) erworben, die in bescheidener Äußerung die Kunst des Patinir auf derselben Höhe zeigt wie das stattliche Triptychon. In einer sich breit dehnenden Landschaft, die einfach und naturgemäß disponiert ist, sitzt Maria mit dem Kinde, sehr klein und der Landschaft untergeordnet. Fast noch wichtiger und belehrender als diese landschaftliche Komposition ist die Halbfigur der Madonna, die der Besitzer J. P. Heseltine in London (211) ganz mit Recht für ein Werk des Patinir hält, und die auf der Ausstellung durchaus nicht genügend beachtet wurde. Die vornehme Ruhe, der feinfühlige Geschmack der Anordnung, Eigenschaften, die der liebenswürdige Meister stets bewahrt, treten hier deutlich hervor. Seine Faltenlinien sind stets sachlich und prosaisch, verglichen mit den melodiösen Schwingungen, mit denen Metsys fast berauschende Wirkung erzielt.

Recht gute Arbeiten in der Art des Patinir, aber nicht von seiner Hand sind die beiden Landschaften mit dem hl. Hieronymus aus dem Besitz des Herrn J. Helbig in Lüttich (204) und des Herrn A. de Meester in Brügge (203). Eine ziemlich unbeholfene Nachahmung im Stile dieses Meisters ist die Taufe Christi aus dem Museum von Tournay (333).

Schwärzlich und ganz unselbständig von einem wesentlich kopierenden Nachfolger Patinirs stammt die Tafel mit dem über das Wasser schreitenden Petrus her, die Sir Kenneth Muir Mackenzie ausgestellt hatte (201) und die nach einer Vermutung Glücks von Hans van der Elburcht gemalt ist. Die Hypothese beruht ausschließlich auf der Identität der Darstellungen hier und in Descamps Beschreibung und scheint mir nicht zwingend. Streng genommen, ist in unserer Tafel nicht »St. Pierre aux pieds de Notre-Seigneur sur les bords de la mer« dargestellt; Petrus schreitet vielmehr auf dem Wasser

in beträchtlichem Abstand von Christus. Übrigens ist mit der Hypothese nicht viel gewonnen, da die Persönlichkeit des Hans van der Elburcht dadurch kein Profil erhält.

Ganz fremdartig unter den Schöpfungen Patinirs stand die Ölbergdarstellung aus der Sammlung Röhrer in München (324), die ich nur deshalb hier erwähne, weil die Bestimmung von Bayersdorfer herrührt und das, übrigens stark beschädigte, Bild unter diesem Namen auch auf der Münchener Leihausstellung 1901 zu sehen war und im »Klassischen Bilderschatz« publiziert ist. Soweit der Zustand der Malerei ein Urteil noch zuläßt, steht das Werk den früheren Arbeiten der B. von Orley am nächsten. Die Ähnlichkeit mit der entsprechenden Darstellung von Gossaert in Berlin ist ganz gering.

Eine hübsche landschaftliche Komposition mit Christus, der die Kranken heilt, von der Hand des Lukas Gassel, signiert, wie gewöhnlich und mit dem frühen Datum 1538 versehen, war aus der Sammlung Weber geliehen (294).

Marinus van Reymerswaele steht zu Metsys in einem ähnlichen Verhältnis wie Jan Sanders, mit dem er auch annähernd gleichaltrig zu sein scheint. Die laute Aufdringlichkeit der großen Figuren in den gut durchgebildeten Tafeln dieser Meister gemahnt schon an jene Seite des südniederländischen Geschmacks, die im 17. Jahrhundert Jordaens vertrat. Hemessen ist gewöhnlich plump in der Form, dumpf in der Färbung, Marinus bevorzugt stechend spitze Formen und eine klare, braune, sehr stark geglättete Malerei. Den hl. Hieronymus im Studierzimmer hat Marinus häufig gemalt. Das Bild dieser Gruppe auf der Ausstellung (296; signiert: „Marinus me fecit 1541"; E. de Becker, Löwen) ist echt und von mittlerer Qualität. Ein besseres Werk seiner Hand ist offenbar die Berufung des hl. Matthäus aus dem Besitze des Earl of Northbrook (295), das von einem Nachahmer öfters kopiert worden ist. In der besonders schlechten Kopie des Antwerpener Museums hat man die Inschrift »Jan von Hemess . . .« zu finden geglaubt und danach ist auch das schöne Original dem Hemessen zugeschrieben worden. Weder das Original noch die Kopie hat irgendwas mit diesem Meister zu tun.

Das sehr wirkungsvolle Porträt eines jungen Kaufmanns, das Herr Jules Porgès aus Paris als »Marinus« geliehen hatte (242), kann nicht mit Sicherheit als Werk dieses Meisters betrachtet werden. Wir besitzen leider kein beglaubigtes Bildnis von der Hand des Meisters, das wir daneben stellen könnten. Ich halte aber die Bestimmung für einen sehr klugen Einfall, für einen Vorschlag, der kaum durch einen besseren ersetzt werden kann. Die Beleuchtungsart, die Freude an Schlagschatten,

die Überfülle des Schreibgeräts und des Papieres, dessen krause Formen mit schrullenhafter Gewissenhaftigkeit verfolgt sind: dies und anderes paßt sehr gut zu der bekannten Art des Marinus.

Der Meister des Todes Mariae, den ich hier anreihe, weil er, ob mit Joos van Cleve identisch oder nicht, gewiß mit den Antwerpenern in enger Beziehung steht, war auf der Ausstellung nicht seiner Bedeutung und der Häufigkeit seines Erscheinens entsprechend repräsentiert. Abgesehen von dem wohlbekannten Selbstporträt aus der Sammlung v. Kaufmann (259) ist nur die Verkündigung (276, Porgès, Paris) ein sicheres Original von seiner Hand, aus der späteren Zeit, gut erhalten bis auf eine grobe Retusche, besonders interessant, weil verwandte Kompositionen von dem Meister sonst nicht bekannt sind, und sehr anziehend durch das reiche Inventar des Innenramms. Die von Kleinberger (Paris; 347) ausgestellte Kreuzigung scheint nur eine gute Nachahmung aus der Zeit des Meisters zu sein und kann bei einer Vergleichung mit den entsprechenden Darstellungen in Neapel, bei Herrn Konsul Weber in Hamburg und einem Triptychon, das im italienischen Kunsthandel vor einigen Jahren aufgetaucht ist, nicht bestehen. Namentlich scheint die Färbung des Pariser Bildes allzu schwärzlich. Eine weit schlechtere Kopie, nach der schönen heiligen Familie, die Kapt. Holford von der Hand des Meisters besitzt, hatte Ch. Sedelmeyer geliehen (376), während das von Simkens (Antwerpen; 216) ausgestellte Madonnenbild eine Fälschung im Stil des Meisters vom Tode Mariae ist.

Herri met de Bles ist der Titel über einem schwierigen und wirren Kapitel. Wir haben als Ausgangspunkt van Manders Bericht und das Bild in München mit der Inschrift »Henricus Blesius«. Van Mander rühmt den Meister als einen Landschaftsmaler und Nachfolger Patinirs; seine Bilder seien an dem Käuzchen kenntlich. Mit dem Käuzchen signierte Landschaftsdarstellungen gibts in größerer Zahl; von ihnen aber scheint keine Brücke zu dem signierten Gemälde mit der Anbetung der Könige in München zu führen, zu dem van Manders Bericht überhaupt nicht recht paßt. Die Tafel in München ist äußerst maniriert, zeigt einen in niederländischen Bildern und Zeichnungen nicht eben selten vorkommenden Stil in ganz besonders spitzer, harter Ausführung und ist offenbar zum Kristallisationspunkt nicht recht geeignet.

Gehen wir nichtsdestowiger — und es bleibt kein anderer Weg — von der Münchener Tafel aus, so finden wir als das nächst verwandte Bild ein kleines Triptychon mit der Anbetung der Könige im Prado, ferner die Enthauptung des Johannes bei Frau Hainauer und endlich das Doppelbild im Besitze der Gräfin Pourtalès in Paris (277).

Dieses Doppelbild besteht aus zwei Flügelbildern, die zu einer verlorenen Anbetung der Könige gehörten. Die Flügel des Madrider Altars haben dieselben Darstellungen: Salomon, die Königin von Saba empfangend; David, den Boten mit dem Wasser von Bethleem empfangend (?). Das Doppelbild aus Paris ist nicht tadellos erhalten; namentlich im Flügel rechts ist viel restauriert und entstellt. Vorausgesetzt, daß die Münchener Tafel echt signiert ist, haben wir mit diesen vier Werken den innersten Kreis der Bles-Bilder umschrieben.

Was sich im weiteren Kreise anschließt, ist etwas abweichend im Stil, minder maniriert, weniger spitzig und scharf, mehr elegant geschwungen, mit eher natürlichen Proportionen. Von den drei besten Stücken dieses weiteren Kreises dem Flügelaltar in Longford Castle, der Anbetung der Könige in der Brera, und der beiderseitig bemalten Tafel mit der Geburt Christi und Joseph im Tempel unter den Freiern Mariae, war das zuletzt genannte, in der Sammlung Cook zu Richmond bewahrte Bild unter No. 233 auf der Ausstellung, gut erhalten, unter einem sehr schmutzigen Firnis. Von demselben Meister stammt die geistreiche, wenn auch wortgetreue Übersetzung des figurenreichen Dürerschen Kalvarienbergs (354; R. Hughes of Kimmel). Das wahrscheinlich ehemals in Antwerpen befindliche Original von der Hand Dürers, das jetzt in den Uffizien ist, wurde von Matham gestochen und von Jan Breughel kopiert. Offenbar imponierte der Reichtum an Erfindung den Niederländern gewaltig. Die Ausführung erinnert namentlich an das Triptychon der Brera. An diese Gruppe schließt sich außer vielen minderwertigen Dingen, der prächtige Karton zu einem Glasfenster an, der vor einigen Jahren im Handel war und von Herrn v. Lanna für das Prager Museum erworben worden ist, ferner das kleine Flügelbild mit der Geburt Christi im Mittelbilde, das mit der Sammlung Dormagen ins Kölner Museum gekommen ist, und mehrere nah verwandte Kreuzigungsdarstellungen. Auf der Austellung war dieser übermäßig schwungvolle Stil durch ein ziemlich unbedeutendes dunkeles Triptychon aus dem Besitz des Sir Ch. Turner (375) vertreten, mit der Beweinung Christi im Mittelbilde.

Was sonst in den Galerien im Bles-Stil vorkommt, ist zumeist schwach und rührt von Nachahmern her, die sich deutlich von einander unterscheiden. Ich will hier das umfangreiche Material nicht ausbreiten, Auf der Ausstellung war relativ wenig von dieser Kunst, die Antwerpen nicht zur Ehre gereicht. Das Triptychon von S. Sang zu Brügge (274; Kreuzigung, Kreuztragung und Auferstehung Christi) rührt von einem Meister her, von dem ganz ähnliche Stücke im Berliner Privatbesitz (Herr Magnussen) und in Hampton Court sich befinden.

Die Tafel mit Anna Selbdritt aus Wörlitz (383) schließt sich an den vielfach überschätzten Magdalenen-Altar in der Brüsseler Galerie an.

Die von Thibaut Sisson ausgestellte kleine hl. Familie (3163) ist ein ganz besonders schwaches Produkt der betriebsamen Antwerpener Produktion dieser Richtung.

Landschaftliche Darstellungen, die dem Herri met de Bles auf Grund des Käuzchens oder dem Stil nach zugeschrieben werden konnten, gab es nicht auf der Ausstellung. Am ehesten kam in Betracht die schwache von J. Helbig (396) ausgestellte Landschaft mit Christus auf dem Wege nach Emaus.

Ein hervorragendes Werk der Antwerpener Kunst aus der Zeit um 1510, das mehrere Züge mit der Münchener Epiphanie gemein hat, aber weit ruhiger altertümlicher erscheint, ist der Katharinen-Altar aus der Sammlung Cook, der oft als »Gossaert« ausgestellt worden ist (192). Es ist nicht schwer, nah verwandte Gemälde, von denen übrigens keines auf der Höhe des merkwürdig edelen und einfachen Flügelaltars steht, namhaft zu machen, sehr schwer aber die neu gewonnene Gruppe mit den oben aufgestellten Gruppen zu verbinden. Von dem Meister des Katharinen-Altars stammt der bedeutende Altar zu S. Gommaire in Lierre, ferner die Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, die aus der Sammlung Somzée in den Pariser Kunsthandel gekommen ist (jetzt wohl in Amerika), dann die Verkündigung in München (hiermit nähern wir uns der ersten Bles-Gruppe), endlich das schlecht erhaltene, oft falsch beurteilte Sibyllenbild der Wiener Akademie.

Als den letzten Vertreter des strengeren Stils in Antwerpen schließe ich hier den neuerdings entdeckten Marcellus Koffermans an, dessen »Werk« weit größer ist, als die Notiz, die v. Tschudi diesem ärmlichen Meister gewidmet hat, andeutet. Ein besonders hübsches Bild von seiner Hand ist im archäologischen Museum zu Madrid. Auf der Ausstellung war das am klarsten signierte Bild dieses Malers, der um 1570 in Antwerpen gewiß recht altmodisch erschien, die heilige Familie mit Engeln in der Landschaft aus dem Besitz des Herrn Schloß in Paris (235; signiert: Marcellus Koffermans fecit), eine Komposition, deren Motive von Martin Schongauer zu stammen scheinen. Von Koffermans ist auch das kleine Flügelaltärchen, das Alfred Stowe geliehen hatte (236).

Jan Gossaert war recht schwach vertreten. Man darf diesem Meister nur das Allerbeste zutrauen, namentlich in Hinsicht auf Gediegenheit der Ausführung. Er ist mehr als irgend ein anderer Meister zu Anfang des 16. Jahrhunderts nachgeahmt worden, wie denn van Mander in seinem Bericht über den jüngeren Coek erwähnt, daß dieser Maler vortrefflich die Werke Gossaerts kopiert habe. Jans Gosaert hatte mit

großem Eifer die Tradition des 15. Jahrhunderts in sich aufgenommen und die Kunst der van Eyck mit tieferem Verständnis als irgend ein Meister seiner Generation betrachtet, ehe er nach Italien zog. Nach dem Genter Altar hat er jene jetzt im Prado bewahrte Tafel mit Gottvater, Maria und Johannes gemalt und früher, gewissenhafter die Berliner Madonna in der Kirche kopiert. Seine Kopie der Madonna in der Kirche ist die Hälfte des köstlichen Diptychons, das in der Doria-Galerie zu Rom bewahrt wird. Der Prinzipe Doria hatte nach Brügge zur Ausstellung sonderbarerweise nur die andere Hälfte dieser Doppeltafel (160) gesandt, den Stifter mit dem hl. Antonius. Die mit außerordentlichem Farbengeschmack und einer unvergleichlich zarten Maltechnik ausgeführte Diptychon mag etwa gleichzeitig mit einem Palermitaner Flügelbild und wenig später als die Anbetung der Könige beim Earl of Carlisle entstanden sein. Das Bild in England muß stets als Ausgangspunkt beim Studium dieses Meisters betrachtet werden. Abgesehen von dem römischen Stück war nur noch die Halbfigur des hl. Donatian, gemalt für Jan Carandolet, wie das Wappen auf der Rückseite der Tafel sagt, aus dem Museum von Tournay (370) als ein Orginal des Meisters anzusehen, von 1520 etwa. Für denselben Auftraggeber malte Gossaert im Jahre 1517 das schöne Diptychon im Louvre. Eine grobe Kopie nach Gossaert ist der Kampf des Herkules mit Antäus, ausgestellt von Miethke in Wien (225, bezeichnet und datiert 1523), eine Kopie auch, nach dem Mittelbilde des Palermitaner Flügelaltars, die bekannte, vom Earl of Northbrook ausgestellte Tafel (328) in den Figuren ziemlich getreu, in der Architektur stark abweichend, im Stil und in der Qualität weit entfernt von Gossaert.

Das Porträt des Grafen Floris d'Egmont (?), geliehen von Percy Macquoid (161) stellt offenbar dieselbe Person dar wie das Porträt von Gossaerts Hand im Amsterdamer Rijksmuseum, ist aber nicht eigentlich eine Kopie nach diesem Bilde und andrerseits auch kein zweites Orginal sondern eine Nachahmung in ziemlich charakterlosem Stil.

Wohl von Gossaert stammt die etwas süßliche Magdalena, die Ch. L. Cardon ausgestellt hatte (221). Porträtartig ist diese hübsche Halbfigur gewiß, und das »Y« mit einer Krone im Grunde läßt das Bildnis einer fürstlichen Dame vermuten; daß aber Isabella von Österreich als Magdalena dargestellt worden sei, ist nicht gerade wahrscheinlich.

Von einem tüchtigen Zeitgenossen des Meisters, der sich an Gossaert (zweite Periode, vgl. das kleine Prager Dombild) und an Bles hält, rührt das kleine Triptychon mit der Anbetung der Könige her (Sir Fr. Cook, 191).

Bernaert von Orley ist ein weit geringerer Meister als Gossaert. Er ist höchst ungleichartig, beginnt mit mühsamen Kopositionen, die eine besondere Neigung zu häßlichen Typen bekunden, kommt dann unter den Bann des Mabuse und geht endlich mit einem flüchtigen ausgedehnten Betriebe, für Glasfenster und Webereien Entwürfe liefernd, mehr auf extensive denn auf intensive Wirkung aus. Schließlich bleibt ihm nur die Schlagfertigkeit des Komponierens, während die Ausführung immer gröber wird. Auf der Ausstellung war ein Porträt seiner Gönnerin, der Statthalterin Margarethe, von seiner Hand (224; Kleinberger, Paris). Bisher war nur eine wenig abweichende, aber weit geringere Kopie dieses Porträts bekannt, in der Antwerpener Galerie. Das Pariser Porträt kann allenfalls als Original gelten, obwohl es keineswegs gut gezeichnet ist. Ähnliche und schwerere Verfehlungen in der Zeichnung der Porträtköpfe zeigt das gewiß von Orley herrührende Triptychon mit der Beweinung Christi in der Brüsseler Galerie. Eine Arbeit des Meisters, der im besonderen kein guter Porträtist war, von größerer Sorgfalt der Durchbildung, aus der Zeit von 1515 etwa, ist die Halbfigur der Madonna, die der Earl of Northbrook vor einigen Jahren im Londoner Kunsthandel erworben hat (330). Der etwas mohrenartige Typus und das elegante silbrige Email der Ausführung ist für die mittlere Periode dieses Meisters überaus charakteristisch, ebenso wie die Form der Hand, die mit der Hand im Porträt der Statthalterin durchaus übereinstimmt. Das einfach und zielbewußt gezeichnete Porträt einer jüngeren Frau, aus dem Besitze des Herrn Simon in Berlin (131) halte ich für eine Schöpfung Orleys. Ein ungleichmäßige und in keinem Teile sehr hochstehende Arbeit aus der Werkstatt des Meisters ist der bekannte vielgliedrige Altar mit dem Marientod im Mittelfelde aus dem städtischen Hospital von Brüssel, datiert 1520 (163). Scheibler hat diesen Altar, vielleicht mit halbem Recht, dem älteren Jan von Coninxloo zugeschrieben, der wahrscheinlich aus der Werkstatt Orleys hervorging. Grobe Arbeiten in dem Stile, den Orley in seiner späteren Zeit ausbildete, sind die beiden schwer gefärbten trüben Tafeln mit der Dornenkrönung und der Kreuztragung Christi (279, 280; Stowe, Buckingham), schwerlich von dem Meister selbst, und die große Dornenkrönung aus der Kathedrale von Tournay, die trotz ihrer Roheit, wie ich glaube, von Orley gemalt ist (390).

Von unbedeutenden Nachahmern Orleys stammen die Grablegung Christi (271; Novak, Prag) und zwei kleine Tafeln mit der hl. Familie, die eine, bessere, ausgestellt von M. Colnaghi (London, 202) von einem bestimmten Meister, von dem in der Brüsseler Galerie eine Anbetung der Könige bewahrt wird, die andere, fast wertlos (398; Novak, Prag),

in Komposition und Art einem Bildchen entsprechend, das in Köln in den Versteigerungen Clavé und Haberthür vorkam. Von dem erfindungsarmen, aber mit feinem Schönheitssinn begabten Jan v. Coninxloo dem älteren, rührt vielleicht die Madonna am Brunnen her, die aus Glasgow nach Brügge geliehen war, die genaue, nicht ganz so gut erhaltene Wiederholung des schönen Bildes in der Ambrosiana (154). Scheibler hat diesem Meister das Triptychon in Cassel mit einer Reihe würdiger Heiligen zugeschrieben und von ihm ist auch, wenn ich nicht nicht irre, die höchst geschmackvolle Verkündigung in der Galerie von Cambridge. Auszugehen ist von dem signierten Bilde in Rouen.

Im Kataloge der Ausstellung kam der Name Coninxloo nur einmal vor; das ziemlich fade Altärchen aus der Sammlung Somzée (366), im Charakter der Brüsseler Kunst von 1530, mit der thronenden Madonna in der Mitte, war dem Gilles v. Coninxloo zugeschrieben. Diese Bestimmung ist natürlich irrtümlich. Von den Gliedern der Malerfamilie kommt der in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts als Landschaftsmaler tätige Gilles hier am allerwenigsten in Betracht, weit eher jener Cornelis, von dem die Brüsseler Galerie ein signiertes und 1526 datiertes Täfelchen besitzt. Näher aber als dieser Arbeit steht unser Triptychon dem bekannten Abendmal in Lüttich von 1530 (Wiederholungen in Brüssel von 1531 und Belvoir-Castle), das neuerdings mit schwachen Gründen (nach der handschriftlichen Notiz auf einem Kupferstich) dem Cook van Alost zugeschrieben wird.

Für eine tüchtige Brüsseler Arbeit von 1525 etwa, die in mancher Beziehung an Cornelis v. Coninxloo erinnert, halte ich die Tafel, die Sedelmeyer ausgestellt hatte und die früher als „Bartel Bruyn“ — ganz mit Unrecht — im Handel war (262). Dargestellt ist Maria mit dem toten Christus, Magdalena, andere Heilige und eine Stifterfamilie. Eine etwas schwächere Kreuzigung, die diesem Bilde nahe steht, wird im königl. Schlosse zu Berlin bewahrt.

Von Orley besonders stark angeregt, um 1525 tätig ist jener Meister der Magdalenen-Legende, dessen „Werk“ ich im Repertorium (1900, S. 256) angefangen habe zusammenzustellen, eine relativ geringe Kraft, leicht kenntlich in der Typik und im Besitz einer gesunden, etwas derben Technik. Zwei von den Szenen aus der Legende der hl. Magdalena, nach denen der Maler getauft ist, waren auf der Ausstellung (282. 283; früher in der Sammlung Meazza, jetzt bei P. und D. Colnaghi). Offenbar von demselben Meister stammt das Triptychon, mit der Madonna in der Mitte, aus dem Besitz des früh verstorbenen Antwerpener Sammlers Chevalier Mayer van den Bergh (174). Ähnliche Madonnenbilder gibt es in größerer Zahl, so in beiden Bonner

Sammlungen und sonst. Das recht unbedeutende Diptychon, das der Gräfin de Liedekerke gehört (162), zeigt mindestens im Madonnenbilde Verwandtschaft mit den Arbeiten unseres Meisters, dessen Stil in scharfer, etwas karikierter Prägung in der nicht uninteressanten Darstellung der Madonna mit dem hl. Bernhard (329; von Dr. Sarre, Berlin, geliehen) zu finden ist. Die beiden Tafeln mit dem hl. Christoph, das Triptychon aus der Sammlung des Chev. Mayer (374) und die nicht besonders gut erhaltene einzelne Tafel aus der Prager Galerie Novak (234) haben in einigen Zügen Verwandtschaft mit der hier zusammengestellten Bildergruppe.

Das Altarwerk aus der Kirche von Beyghem, vier Flügel mit Passionsdarstellungen (314—317), ist um 1520 in grobem karikierendem Stil geschaffen. Zwei Hände mindestens sind in der Arbeit zu unterscheiden. In der Brüsseler Galerie wird ein anscheinend aus derselben Werkstatt stammender Flügelaltar mit der Kreuzabnahme im Mittelbilde bewahrt (No. 580 des Kataloges von Wauters).

Der Meister der weiblichen Halbfiguren ist neuerdings durch die geistvoll begründete Hypothese Wickhoffs scharf beleuchtet worden. Wickhoff hat sich bemüht, nachzuweisen, daß dieser Maler in Frankreich am Hofe tätig gewesen sei und hat ihn mit Janet Clouet identifiziert. Ich bin nicht imstande, über den Wert dieser Aufstellung eine Meinung zu äußern und begnüge mich hier damit, der Befriedigung Ausdruck zu geben, daß der Umriß der Persönlichkeit durch Wickhoffs Arbeit deutlicher geworden ist. Nur dem Stil nach zu urteilen, würde ich diesen Meister für etwas jünger als Janet halten und glauben, daß er um 1540 in Antwerpen tätig gewesen sei. In Brügge war das Hauptwerk zu sehen, von dem die Vorstellung von seiner Kunst den Ausgang genommen hat, die Gruppe der drei musizierenden Damen aus der Galerie des Grafen Harrach (263). Das auf allen Seiten angestückte, sonst aber gut erhaltene Bild zeigt den Meister mit allen seinen Schwächen und Vorzügen, der Unsicherheit der Zeichnung, die an jeder Verkürzung scheitert, der geringen Individualisierung, der sauberen emailartigen Ausführung. Auch die anderen drei Stücke von der Hand dieses Meisters auf der Ausstellung boten keinerlei Schwierigkeiten, weder die Halbfigur einer schreibenden Dame (265; Pacully, Paris), noch die schöne heilige Familie aus der Sammlung Rath (264; P. und D. Colnaghi), noch endlich die Madonna in der Landschaft, ein bisher nirgends erwähntes, leider durch einen Bruch der Tafel entstelltes Bild, mit einer überraschend disponierten Landschaft (266, Graf Charles d'Ursel, Brügge).

Der Löwener Maler Jan van Rillaer, der für seine Vaterstadt etwa das ist, was Orley für Brüssel, war durch die zwei großen Flügel

aus dem Löwener Rathause, sein mit der Signatur versehenes Hauptwerk, in Brügge vertreten (395). Vielleicht von seiner Hand ist das unbedeutende Madonnenbild aus Wörlitz (210), eigentümlich rosig und weißlich im Fleischton und ungeschickt in der Haltung.

Von einem etwas älteren Löwener Maler Jan Rombauts zeigte Ed. v. Even das von ihm entdeckte, in seinem Besitz befindliche Stück eines Altarwerks mit der Darstellung des wunderbaren Fischzugs auf der Vorderseite (254). Die Verantwortung für die Bestimmung dieses ziemlich charakterlosen Bildes müssen wir dem verdienstvollen Löwener Gelehrten überlassen.

Jan Bellegambe, der einen Stil für sich an der Grenze von Frankreich und den Niederlanden mit beachtenswerter Sicherheit pflegte, einen eleganten Stil, ist trotz der sorgfältigen Arbeit, die Deshaines ihm gewidmet hat, sehr wenig bekannt. Selbst der Louvre besitzt ein hübsches Täfelchen von seiner Hand (unter den „deutschen“ Bildern), das noch nicht richtig bestimmt worden ist. In Brügge war eine sehr interessante Darstellung der Bekehrung Pauli (332; A. Verhaegen, Meirelbeke), ganz ohne Grund dem Jakob Cornelisz zugeschrieben, die meiner Ansicht nach eine charakteristische Arbeit des Bellegambe ist. Die sehr mageren Figuren, die wunderliche Neigung des offenbar sanftmütigen Meisters, dramatische Energie in weit aufgerissenen Augen und heftigen Bewegungen zu entfalten, der rotbräunliche Fleischton, die Form der Hände und vieles andre scheint mir beweiskräftig für die Bestimmung. Das Triptychon mit der Kreuzigung Christi aus dem Museum in Tournay (353), das Hulin mit der Bekehrung Pauli in Zusammenhang gebracht hat, scheint mir nicht von derselben Hand, wenn auch ein Schulzusammenhang besteht.

Holländische Bilder waren bei weitem nicht so eifrig erbeten worden wie südniederländische. Der Zufall mehr als eine systematische Auswahl hatte immerhin eine stattliche Gruppe von altholländischen Tafeln zusammengebracht. Geertgen tot S. Jans, der älteste Meister der nördlichen Provinzen, von dem wir dank van Manders Bericht und dank den in Wien bewahrten Tafeln eine Vorstellung besitzen — Albert van Ouwater offenbart sich in dem einzigen erhaltenen Bilde recht einseitig —, war durch die kleine Tafel mit Johannes dem Täufer glücklich vertreten. Das besonders gut erhaltene Bild, das Percy Macquoid ausgestellt hatte (34), ist in den Besitz des Berliner Museums übergegangen (vergl. meine Würdigung des Werkes im Jahrbuch d. kgl. preuß. Ksts. 1903 S. 62 ff.).

Das merkwürdige, von Sir Charles Turner ausgestellte »Rosenkranzbild« (256) zeigt Kostüme von 1490 etwa —, in scharfem Kontrast zu

der Malweise, die flüchtig, unscharf und lieblos, offenbar der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört. Sieht man von der Malweise und dem Kolorit ab und hält sich an die Komposition, die Typen, die Faltenlinien, so kommt man, namentlich nach einem vergleichenden Blick auf das Triptychon mit der Anbetung der Könige in Prag, dazu, ein Original Geertgens als Vorbild dieser Malerei anzunehmen.

Die kleine ziemlich charakterlose »Madonna vor einer Blumenhecke« aus Wörlitz (98), hell und rosig gefärbt, etwas steif und pedantisch gezeichnet, nenne ich deshalb in diesem Zusammenhang, weil das Bildchen in der Zeitschrift f. bild. Kst. 1899 S. 273 ff. als Arbeit eines holländischen Meisters publiziert ist. Im »catalogue critique« ist es mit dem zweifelhaften Jan van Eeckele in Zusammenhang gebracht. Den holländischen Charakter viel deutlicher ausgeprägt zeigt die von Herrn Martin Le Roy ausgestellte »Beweinung Christi« (245), die, um 1500 entstanden, offenbar von derselben Hand ist, wie die ähnliche Komposition, die Herr Dr. Thieme besitzt und die von der kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen veröffentlicht worden ist. Der Meister dieser beiden »Beweinungen« hat auch eine Grablegung Christi (in Liverpool Nr. 37) gemalt. Die »virgo inter virgines« im Rijksmuseum ist schon öfters hier angefügt worden, noch nicht aber die »Anna selbdritt« in Halbfigur, die auf der vente Charles Stein (Nr. 339) vorkam. Stilistisch nah verwandt mit dieser Gruppe ist die interessante Darstellung der Kreuzigung Christi aus der Sammlung Glitza in Hamburg (255, auf der Ausstellung). Die Komposition ist originell, die Beleuchtung effektvoll. Der Meister, der auch eine ruhigere Kreuzigung (in den Uffizien; danach eine alte Wiederholung im Berliner Privatbesitz) geschaffen hat, steht etwa in der Mitte zwischen Geertgen und Engelbrechtsen.

Ein kleiner recht schwacher, um 1500 entstandener Flügelaltar aus der Sammlung Glitza (380) mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde wird für holländisch gehalten, weil der Turm von Utrecht im landschaftlichen Grunde, auf der Außenseite, entdeckt worden ist.

Hieronymus Bosch ist doch wohl 1450 etwa geboren und gehört somit zu den ältesten Holländern, wenn anders er zu den Holländern gerechnet werden darf. Er fügt sich nicht in die historische Reihe und nimmt mit seiner außerordentlichen Originalität eine Stellung für sich ein. Wie fast allenthalben nur Kopien seiner tiefsinnigen und launenhaften Gestaltungen zu sehen sind, waren auch auf der Brügger Ausstellung neben sechs Nachahmungen und Kopien nur zwei Originale, nämlich:

137 (Maeterlinck, Gent; jetzt R. v. Kaufmann, Berlin) Die Ausstellung Christi. Offenbar ein Originalwerk des Meisters, in einigen Teilen

etwas grob, in anderen von großer Feinheit. Besonders hübsch und charakteristisch ist der landschaftliche Grund mit einer duftigen Straßenansicht.

285 (Gent, Museum) Kreuztragung Christi. Gewiß Original, wenn auch äußerst fratzenhaft, stilistisch besonders nah verwandt der »Handwaschung Pilati« im Princeton-Museum (publ. von A. Marquand).

286 (Graf Harrach, Wien) Christus in der Vorhölle. Schwache Bosch-Nachahmung. Schwerlich von Mandyn, dessen geringe Kunst durch die Bemühungen Dollmayrs und Glücks deutlich geworden ist.

287 (Cels, Brüssel) Die Versuchung des hl. Antonius. Schwache Bosch-Nachahmung.

288 (Paculy, Paris) Das jüngste Gericht. Signiert in der üblichen Art: Iheronymus Bosch. Sehr gute alte Kopie. Aus der Galerie des Don Sebastian de Bourbon.

289 (Ch. L. Cardon, Brüssel) Die Weltlust. Alte gute Kopie nach dem Bilde im Escurial, dem Mittelstück des von Justi anerkannten, von Dollmayr bezweifelten Flügelaltars.

355 (Claude Phillips, London) Christus treibt die Wechsler aus dem Tempel. Gute Nachahmung oder alte Kopie. Die Komposition ist mir sonst nicht bekannt.

368 (Wörlitz, gotisches Haus) Die Versuchung des hl. Antonius. Schwache kleine Kopie der berühmten Komposition, deren Original im Palais Ayuda in Lissabon bewahrt wird.

Der holländische Meister, den Scheibler »Meister mit den kleinen Figuren« nannte, den eine von mehreren Seiten aufgestellte Hypothese mit Jan Mostaert identifiziert, war durch sein Hauptwerk, den Oultremont-Altar (270) und durch mehrere andere Arbeiten in Brügge gut vertreten. Den Versuch, den Hulin im »catalogue critique« macht, mit Hülfe von Initialen (E V), die im Oultremont-Altar sichtbar sind, den Meisternamen zu suchen, möchte ich nicht mitmachen und keinesfalls die in den letzten Jahren zusammengestellte Bildergruppe wieder spalten. Im Gegenteil: das »Werk« dieses Meisters ist größer, als es selbst in den Gruppierungen Glücks und C. Benoits erscheint. Ich notiere hier noch einige Bilder.

1. Kalvarienberg. Aus der Sammlung des Lord Northwick, vor einigen Jahren im Londoner Handel.
2. Porträt eines jungen Mannes. Als »Holbein« bei Lepke in Berlin am 12. Dezember 1888 versteigert.
3. Christus als Schmerzensmann. Brustbild. Auktion Lanfranconi (Nr. 46) Köln, 1895.

4. Das Haupt Johannis mit Engeln. London, National Gallery.
5. Porträt eines Mannes. Brustbild. Auktion bei Muller, Amsterdam (Nr. 42) 9. Dezember 1902. Wohl nur Kopie.
6. Porträt eines Mannes. Madrid, Prado. Photogr. von Laurent, unter Nr. 205 als »Don Felipo el Hermoso«. Vielleicht nur Kopie.

Auf der Ausstellung offenbarte sich das Brustbild des dornengekrönten Christus (338; aus Willetts Besitz) ohne weiteres als eine Arbeit dieses Meisters, während die beiden schönen Porträts aus der Sammlung Hainauer (223) und aus dem Brüsseler Museum (340) ihre Zusammengehörigkeit mit dem Oultremont-Altar, wie mir schien, ebenfalls mit genügender Deutlichkeit zeigten.

Von Cornelis Engelbrechtsen waren zwei Tafeln in Brügge, das oft mit der sonderbaren Bezeichnung »Carl V. von Bernaert van Orley« (164) ausgestellte Bildchen aus der Northbrook-Galerie (164), das ich schon früher in dieser Zeitschrift dem Meister zugeschrieben habe (XXII, S. 332) und eine Beweinung Christi aus dem Besitz des Duke of Norfolk (244). Das gute erhaltene Gemälde aus dem Besitz des Lord Northbrook, in kühler Tönung leicht und derb gemalt, ist kein Porträt des Kaisers, berhaupt kein Porträt, stellt vielmehr einen Heiligen dar oder einen Glaubenshelden zu Pferde. Die ebenfalls gut erhaltene, nur etwas versunkene »Beweinung Christi«, eine Komposition, die den beglaubigten Kompositionen des Engelbrechtsen in Leiden nah verwandt ist, ward wie die beiden Hauptaltäre für das Nonnenkloster Marienpoel gemalt. Ganz ähnlich wie in mehreren anderen Bildern des Meisters ist als Stifterin eine Nonne mit dem hl. Augustinus dargestellt (vergl. die Bildchen in Antwerpen und Berlin). Augustinus war der Schutzheilige des Klosters Marienpoel.

Der große Schüler des Engelbrechtsen Lucas van Leyden ist als Maler wenig bekannt, sodaß auch auf der Brügger Ausstellung die beiden Werke, die von ihm zu sehen waren, wenig beachtet oder mit Mißtrauen betrachtet wurden. Das »Martyrium Johannis des Täufers« aus der Somzée-Sammlung (272) ist eine etwas unbeholfene Komposition, von mühseligem Vortrag, aber höchst charakteristisch als eine Arbeit aus der früheren Zeit des Meisters, von 1512 etwa. Das von Herrn Zeiß aus Berlin gesandte kleine Männerporträt ist signiert und datiert 1517 (?). Die Bezeichnung und der Fond nicht einwandfrei im Zustand, das Haar verrieben. Der Kopf, sehr fein in Helldunkel, zeigt die besondere Formensprache des Leidener Meisters in deutlicher Ausprägung, fahlen Fleischton, das verzeichnete Ohr und starken Effekt in Ausdruck und Lichtkontrasten. Der Stil widerspricht dem Datum nicht.

Aus der großen Zahl von Kopien nach Kupferstichen des Meisters hatte Herr Schloß aus Paris zwei Täfelchen geliehen (391, 392), die »Verspottung Christi« und die »Kreuztragung« nach den Blättern der Passion von 1521. Die nüchtern, hell und bunt gemalten Bildchen aus der Zeit um 1600 sind anscheinend aus derselben Werkstatt, der die von Ch. L. Cardon geliehenen 12 Passionsbildchen nach den bekannten Stichen des Hendrick Goltzius (1 Tafel trägt das Monogramm dieses Meisters) entstammen (393).

Jakob van Amsterdam war mit drei Werken nicht besonders glücklich vertreten, dem Flügelaltar mit der Madonna und musizierenden Engeln im Mittelfelde (281, Miethke, Wien), von 1515 ungefähr (eine Kopie nach dem Mittelbilde ist in Schleißheim (Nr. 92) wunderlich als »oberdeutsch unter paduanischem Einfluß« katalogisiert), einer Kreuzigung aus dem Besitz des Vicomte Ruffo (379) und einem Männerporträt aus der Wiener Harrach-Galerie (232). Auf die Initialen »J A«, die auf dem nicht tadellos erhaltenen Kreuzigungsbilde zu lesen sind, ist nicht viel Wert zu legen. Da das Bild keineswegs eine besonders frühe Arbeit des Meisters ist, wäre, wenn überhaupt eine Signatur, wohl die gewöhnliche zu finden. In dem Porträt, das ursprünglich oben rund geschlossen war, ist namentlich die Form der breiten Hand mit den starken Zwischenräumen zwischen den Fingern charakteristisch.

Von der Kunst Jan Scorels gab das restaurierte Frauenporträt (de Steurs, Paris; 258), das übrigens keine schlagende Porträtähnlichkeit mit Agatha van Schoonhoven zeigt (vergl. das Bildnis in Rom), einen unvollkommenen Begriff. Im Stil der Spätzeit Scorels, trocken und flüchtig gemalt, ist die Historie mit vielen Figuren (406, Scheen), die Begegnung Jakobs und Esaus.

Den älteren Pieter Bruegel stelle ich ans Ende. Eigentlich gehört er eher an den Anfang der neuen Zeit. Die Kunst keines anderen niederländischen Meisters des 16. Jahrhunderts schließt so viele fruchtbare Keime ein. Frei von jeder Konvention, hat dieser volkstümliche Zeichner mit scharfem Blick und mit Humor die Menschen und die Landschaft beobachtet und unendlich Vieles dargestellt, was vor ihm nicht dargestellt worden war. Außerhalb Wiens sind zumeist nur Kopien nach Werken Bruegels zu sehen. Umso willkommener waren auf der Brügger Ausstellung drei wenig bekannte Originale.

Herr Georg Roth in Wien hatte seine »Anbetung der Könige« ausgestellt (356, als Besitzer ist im Kataloge Weales Graf Harrach, im »catalogue critique« Rott genannt). Das Bild ist in der Orthographie, die allen echten Signaturen des älteren Bruegel eigentümlich ist, bezeichnet »Bruegel« und 1563 datiert. Die Angabe Dollmayrs — im 19. Bande

des Jahrbuchs d. Allerh. Kaiserhauses, S. 8, in dem inhaltreichen Aufsatz über Bosch —, der Mohrenkönig sei Boschs berühmter »Anbetung der Könige« entnommen, ist nicht zutreffend. Ganz unbekannt in der Literatur war vor der Ausstellung das »Schlaraffenland«, das vor kurzer Zeit aus französischem Privatbesitz in den Besitz Herrn v. Kaufmanns nach Berlin gekommen ist (357; signiert und datiert 1567). Das Volkstümliche und Kindliche der Märchenvorstellung stand dem Meister wohl an. Es gibt einen Kupferstich dieser sonst nicht bekannten Darstellung (vergl. L. Maeterlinck, le genre satirique dans la peinture flamande, Gand, 1903). Als drittes echtes Bild Bruegels war die figurenreiche »Volkszählung in Bethlehem« auf der Ausstellung (358), jene Komposition, die hauptsächlich durch Kopien in den Museen von Antwerpen und Brüssel bekannt war, bis auf der vente Huybrechts das Original für das Brüsseler Museum erworben wurde. Nach den Maßen und der Kompositionsweise scheint das Bild zu der Wiener Serie zu gehören, als Gegenstück etwa des »Kindermords«. Wie dort eine Dorfstraße im Schnee mit den überraschenden Silhouetten vieler stark bewegter Figürchen auf der hellen Fläche. Die Tafel ist signiert und 1564 datiert. Die Jahreszahl ist aber nicht ganz deutlich. Im Brüsseler Museum hat man jetzt nebeneinander das Bild des Vaters und die von 1610 datierte Kopie des Sohnes, was lehrreich ist.

Von der französischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts ist wenig erhalten, und das Wenige ist bis vor kurzem nicht beachtet worden. Zwischen der Kunst Frankreichs und der niederländischen gab es in jener Zeit gewiß keine festen Grenzen. Niederländische Meister waren in Frankreich tätig. Neuerdings hat man sich mit einigem Erfolge bemüht, das spezifisch Französische abzugrenzen. Das wichtigste Ergebnis ist, daß es in Frankreich gegen Ende des 15. Jahrhunderts einen Meister gab, der so groß ist, daß er mit Hugo van der Goes verwechselt werden konnte. Es nimmt nicht Wunder, daß auf einer Ausstellung altniederländischer Malerei französische Bilder zu finden waren, und in Brügge standen Werke französischer Herkunft, die die Aufmerksamkeit stark auf sich zogen. Die Hoffnung regte sich, daß dieses Gebiet doch nicht ganz so leer und unfruchtbar wäre, wie die Literatur es gemeinhin schildert.

Die ältesten Werke auf der Ausstellung, die mit Recht für französisch erklärt wurden, waren vier Tafeln mit Scenen aus der Georgslegende (321, Théophil Belin, Paris), den Trachten und dem allgemeinen Stilcharakter nach um 1420 entstanden, in der Technik durchaus italienisch, mit drastischen Motiven überladen, phantastisch und mit italienischen Schöpfungen verglichen barbarisch. Im Londoner Kunsthandel

(Durlacher broth.) befindet sich zur Zeit eine »Geburt Christi«, die diesen Georgsbildern stilistisch nahe steht. Wie diese Arbeiten mit dem italienischen Trecento zusammenhängen, erschien eine »Beweinung Christi«, aus Montpellier, von Baron d'Albenas geliehen (32), eine mit reifer selbstbewußter Kunst gestaltete eigenartige Komposition, verknüpft mit dem italienischen Quattrocento. Als »Antonello da Messina« ausgestellt, zeigt die Tafel eine Stilmischung, die in Frankreich am ehesten denkbar ist. Die gotischen Baulichkeiten haben gewiß zisalpinen Charakter. Das Bild ist nicht tadellos erhalten und in der Zeichnung der Figuren unsicher, außerordentlich aber im koloristischen Effekt, in dem großen Stil und in der Empfindung. Zu datieren wäre es etwa 1470, soweit ein Werk so wenig aufgehellter Herkunft datiert werden kann.

Den Grenzen der Niederlande nähern wir uns bei der Prüfung des aus Abbeville geliehenen Altarflügels (E. de Lignières, 319, 320), auf dem das Abendmahl Christi und rückseits der hl. Hugo dargestellt ist. Der Stil der ziemlich schwachen Malerei, die um 1480 entstanden sein mag, erscheint in undeutlichem Zusammenhang mit dem Stil des Nicolas Froment. Abbeville ist nicht weit von Amiens entfernt, das im 15. Jahrhundert ein Zentrum der französischen Kunstübung war.

Allgemein anerkannt als eine Schöpfung französischer Kunst wurde auf der Ausstellung der stolze Altarflügel aus Glasgow mit dem Donator und dem hl. Mauritius (Victor?, Ludwig?), jenes Bild, das 1892 auf der Leihausstellung des Burlington Clubs zu London Aufsehen erregte. Die Beurteilung dieser Tafel hat eine merkwürdige Geschichte, die sich in dieser Zeitschrift verfolgen läßt. Die größten Namen der niederländischen Kunst (Jan van Eyck, Memling, David, Goes) wurden genannt. Mir wurde 1900 auf der Ausstellung der New Gallery die Nationalität klar, nachdem ich vorher mit Scheibler die Bestimmung »van der Goes« vertreten hatte. Scheibler, der auch in seinen Irrtümern folgerichtig ist, ist zu dem entscheidenden Fehler nicht vor der Glasgower Tafel gekommen, sondern vor dem Kardinalsporträt in Nürnberg. Die beiden Porträts sind wirklich von derselben Hand (eine Beobachtung, die G. Hulin vor mir gemacht hat), und Scheibler nannte das Glasgower Bild Goes, nachdem und weil er früher das Nürnberger Bild dem großen Genter zugeschrieben hatte. Ein französischer Hofmaler, der auf niederländischer Tradition fußt, ein Zeitgenosse Gerard Davids, vielleicht ein Schüler des Hugo van der Goes, hat das Bild in Glasgow geschaffen, wie den Altar von Moulins, die beiden schwächeren Altarflügel im Louvre, das Madonnenbild der vente Huybrechts (jetzt in Brüssel) und mehrere andere Bilder. Hulin hat mit sorgfältiger und gewinnender Argumentation die Hypothese aufgestellt, Jean Perréal (Jan de Paris) wäre der

Meister dieser Bildergruppe. Das Glasgower Bild ist das höchste, was wir von diesem Meister kennen. Freier Schwung, mit Sicherheit festgehaltener Stil, Formenschönheit und Farbenpracht, die blumig und zuweilen selbst bunt ist, bleibt dem Meister in allen Werken eigen, das Glasgower Bild wetteifert aber mit den besten altniederländischen Bildern in der liebevollen Zartheit der Durchbildung, und die stets elegante und würdige Auffassung steigert sich in der Gestalt des heiligen Kriegers zu edler Erhabenheit. Ob der Meister in Italien Anregungen empfangen hat oder nicht, lateinisches Wesen ist in seiner Kunst nicht zu verkennen, wenn er auch der technischen Ausbildung nach mit den Niederländern zusammenhängt. Die in Brügge vielfach diskutierte Frage, ob das schöne Gemälde aus der Somzée-Sammlung (181, Magdalena mit einer älteren Stifterin, die übrigens auch in einem Porträt im Louvre dargestellt ist) von derselben Hand sei wie die Glasgower Tafel, glaube ich mit ja beantworten zu müssen.

Zwei weniger bedeutende Gemälde, ebenfalls aus der Somzée-Sammlung, das Porträt einer Frau (231), von 1480 etwa, mit auffallend schlecht gezeichneten Händen, und eine Tafel mit dem hl. Klemens und einem Stifter (148), von 1490 ungefähr, wurden wahrscheinlich mit Recht für Arbeiten der so wenig bekannten französischen Schule gehalten. Das Frauenporträt, das Herr Pacully aus Paris gesandt hatte (222), ist eine gute französische Arbeit von 1540 etwa.

Mehrere Schöpfungen deutscher Maler hatten sich nach Brügge verirrt. Namentlich Niederdeutsches wird ja leicht mit Vlämischem und Holländischem verwechselt. Von den bekannten kölnischen Meistern war der »Meister der Sippe-Mariae« mit einem kleinen Ölberg vertreten, einem wegen seines Datums (1489) wichtigen Bildes, das in der Literatur bisher keinen Platz gefunden hat (377, Vicomte Ruffo). Die Tafel mit Anna selbdritt, den hl. Augustinus und Hieronymus zeigt in derber Ausführung den Stil des Bartholomäus-Meisters, kann als eigenhändige Arbeit dieses stets sehr sorgsamen Malers aber nicht gelten.

Ein sehr charakteristisches und gutes Bild des Meisters von Frankfurt ist die aus Wörlitz geliehene Darstellung der Madonna mit vier Heiligen und einem Stifter (158).

Zwei ausgezeichnete Altartafeln von der Hand des Heinrich Dünwegge hatte Vicomte Ruffo ausgestellt, »Christus vor Pilatus« (339) und »Sechs Apostel nebeneinander« (378). Diesen Meister hätte man in Belgien schon deshalb erkennen sollen, weil im Antwerpener Museum ein gutes Werk von ihm bewahrt wird.

Eine wunderliche Figur machte auf der Ausstellung das einzige oberdeutsche Bild, eine weibliche Heilige, eine Arbeit im Stile Zeit-

bloms (247, A. Bequet). Vielleicht deutsch, aber mir nicht näher und nicht sicher bestimmbar ist das etwa auf der Stilstufe Stephan Lochners stehende »Martyrium des hl. Matthäus« (261; Osterrieth).

Ein englisches, zwei italienische und ein spanisches Bild fielen als Kuriositäten auf. Das Porträt des englischen Königs Richard III. kommt ähnlich auch in englischen Sammlungen vor (Ch. L. Cardon, 226). Das tüchtige, aus demselben Besitz geliehene Porträt eines Mannes in scharfem Profil, als »Lucas van Leyden« ausgestellt (322), zeigt den bekannten Stil des Mailänders Conti; die schlecht erhaltene Halbfigur einer Frau ist venezianisch, in der Art des älteren Palma (407, Sedelmeyer). Mittelgute spanische Arbeit ist endlich die Tafel mit Christus in der Vorhölle, die Herr Thibaut-Sisson aus Paris gesandt hatte (352).

Mitteilungen über neue Forschungen.

Fresken der Capp. Grifo in S. Pietro in Gessate zu Mailand. Über die Fresken, deren Aufdeckung auf den Antrieb Luca Beltramis (vgl. Repertorium XXIV, 487) sich im Gang befindet, berichtet dieser in einem Artikel der Perseveranza vom 26. Mai 1902. Seither hatte man nur das vor zehn Jahren aufgedeckte Fresko der rechten Wand mit der Bezeichnung seiner beiden Schöpfer Buttinone und Zenale gekannt; die übrigen Wände, wie auch die Decke waren übertüncht geblieben. Nunmehr ist die letztere völlig befreit. Sie zeigt in den sechs Feldern ihres Kreuzgewölbes von oben nach unten drei konzentrische Dekorationszonen, deren Mittelpunkt das dornengekrönte Haupt des Erlösers im Gewölbschlusse bildet. Die oberste Zone füllen mehrere in verschiedener Färbung behandelte Kreise von Seraphsköpfen; die mittlere sechs schwebende Engel, in betender Stellung gegen den Heiland gewandt; die untere sechs Engelpaare, die auf einem gemalten Gesimse stehend, das die Wand gegen die Gewölbflächen abschließt, auf verschiedenen Instrumenten, als da sind Harfen, Mandolinen, Lauten, Trompeten, Tamburine, ihre musikalische Huldigung darbringen. Das Ganze macht den Eindruck einer Dekoration von anspruchsloser, einfacher Faktur, wie sie für die lombardischen alten Meister, die der Lokaltradition getreu geblieben waren, auch noch zu Ende des Quattrocento charakteristisch ist. Der Vergleich mit authentischen Werken Buttinones läßt keinen Zweifel daran, daß wir in ihm den Schöpfer der Gewölbdekoration zu erblicken haben.

Seinem Genossen dürfte die Malerei der Wände zugefallen sein. Hiervon ist bis jetzt bloß die Apsiswand von ihrer Tünche befreit worden. In ihrer Lünette wurde die Gestalt des h. Ambrosius mit dem Steigriemen, wie er auf mächtigem Rosse über Wolken dahersprengt, aufgedeckt. Es ist somit zweifellos, daß der Maler auf der darunter befindlichen Wand, die gleichsam den Ehrenplatz der Kapelle einnahm, die Episode dargestellt hatte, wie der Stadtheilige den Mailändern in der Schlacht von Parabiago zu Hülfe eilt. Leider ist der untere Teil der Komposition, der eben die Schlacht darstellte, zu Grunde gegangen, als

im 18. Jahrhundert an die Wand der barocke Marmoraltar angebaut wurde. Nur zwei Fragmente blieben dazumal verschont und wurden jetzt aufgedeckt, die indes genügen, um die einstige Existenz jener Komposition zu bezeugen. Auf ihnen sieht man Lanzen, Standarten und einen Waffenträger, sowie im Hintergrunde Türme dargestellt. Wahrscheinlich gehörten sie zu einer architektonischen Reminiszenz an Mailand; vielleicht enthielt diese als Hauptstück ein Bild des Kastells von Porta Giovia, wie man es auch bei der Darstellung der in Rede stehenden Schlacht auf der in der Akademie zu Venedig aufbewahrten Zeichnung sieht. Leider ist keine Hoffnung vorhanden, daß es gelingen werde, diesen ohne Zweifel interessantesten Teil der Fresken der Capp. Grifo wieder der Kunst zu schenken; er ist durch die Errichtung des erwähnten Altars unwiederbringlich verloren gegangen. *C. v. F.*

Über ein früh-venezianisches Bild hat im Juli-Heft 1901[1]) der Monthly Review Roger E. Fry berichtet. Das Bild, damals im Besitz von Messrs. Dowdeswell, ist jetzt in die Sammlung Wernher in London übergegangen. Es stellt die Verkündigung dar. Maria steht unter dem Torbogen einer Halle, in der auf hohem Postament, das seltsam genug zugleich den Bogen trägt, eine kleine nackte Marmorfigur aufgestellt ist. Der Engel kniet draußen auf marmorinkrustierter Terrasse, von der man weit ins Land (darin eine von Mauern umschlossene Stadt) und aufs Meer schaut. Am Himmel erscheint in Engelglorie Gottvater. Wie der Verf. mitteilt, sind in dieser Landschaft verschiedene Szenen zu sehen — die übrigens wohlgelungene Reproduktion des Bildes gestattet nicht diese zu erkennen —: wie Joachims Opfer verworfen wird, wie er die Hirten trifft, die Verkündigung empfängt, wie er seinem Weib begegnet und endlich die Geburt Mariens. Also eine ganz vlämische Art zu komponieren. Mit Recht verweist der Verf. auf die Beziehungen zu Gentile da Fabrianos Weise, die sich in dem Bild offenbart, wie zugleich Beziehungen zum Stil Pisanellos zu beobachten sind, an den besonders auch das Kolorit erinnert; er schließt daher auf einen Künstler, der beiden sehr nahe stand und schlägt Jacopo Bellini als Autor vor. Die erhaltenen Bilder dieses Meisters widersprechen nicht; aus den Skizzenbüchern ergeben sich mannichfache Verwandtschaften für Einzelheiten. Das Datum des Bildes würde um 1426 anzunehmen sein. *G. Gr.*

Tizians himmlische und irdische Liebe erfährt eine neue Deutung durch J. M. Palmarini (Nuova Antologia vom 1. August 1902). Danach

[1]) Da dieser Aufsatz ganz unbeachtet geblieben ist, so mag ein Hinweis auch jetzt noch nicht überflüssig sein.

wäre das Bild zu benennen »der Bronnen im Ardennerwald« — jener kunstreiche (tutta lavorata) Alabasterbronnen, inmitten eines Haines gelegen, von welchem Bojardo in seinem »Orlando innamorato« zu wiederholten Malen spricht. Die zwei Frauengestalten sind Verkörperung einer und derselben Dame, der Laura Dianti: denn sie gleichen der Gestalt auf dem Bild im Louvre, das diesen Namen trägt. Das Bild wäre für Alfonso d' Este gemalt, die Kenntnis des Stoffes Tizian durch Ariosto, der auch von dem Liebesbronnen spricht, übermittelt. Man kann es mit einem jener Bilder des Herzogsschlosses von Ferrara identifizieren, von denen in der durch Campori publizierten Korrespondenz die Rede ist. Danach muß die Entstehungszeit 1518—1520 sein. Da ein Kardinal Borghese nach dem Aussterben der Este Ferrara im Auftrag des Papstes regierte, so würde die Provenienz keine Schwierigkeiten machen. — Leider kann man auch gegen diese Deutung, wie gegen alle bisher versuchten, vielerlei geltend machen. Richtig mag der Hinweis auf Bojardo insofern sein, als damit der Kreis bezeichnet ist, aus dem Tizian leicht die Anregung geschöpft haben kann. Im künstlerischen Geist ist das Bild den berühmten Ritter-Epen Italiens gewiß verwandt. Damit hat die Beziehung aber schon ein Ende. Bojardos Brunnen hat gerade die entgegengesetzte Wirkung, als der Interpret hineinlegt: nicht daß eine Frau, die der Liebe sich spröde erweist, nun zur Liebe entflammt wird und, allen Gewandes entkleidet, Venus huldigend »das Feuer der Wollust« darbringt; gerade im Gegenteil: wer aus dem Bronnen »tief im Ardennerwalde« trank, »der vertrieb, so heißt es bei Bojardo, die Liebe aus seinem Herzen und begann den geliebten Gegenstand zu hassen«. Außerhalb des Waldes freilich floß ein Wasser, der Bach der Liebe; der Ritter der daraus ahnungslos trank, verfiel wieder der Liebesmacht. Also, ganz ohne Zwang geht es nicht ab, wollen wir Bojardos Worte und Tizians Bild in Einklang bringen. Und im übrigen irrt der Verfasser in seinen Aufstellungen ganz gewiß. Das Louvre-Bild trägt erst seit relativ neuer Zeit und zu Unrecht den Namen der Laura Dianti. Die Bilder, die Tizian für Herzog Alfonso malte, kennen wir alle; das »Venusfest«, das »Bacchanal« (beide in Madrid) und »Bacchus und Ariadne« (London). Kardinal Aldobrandini, Statthalter von Ferrara, entführte sie widerrechtlich 1598; soll er, der feine Kenner, sich ein Bild, wie die »Himmlische und irdische Liebe«, haben entgehen lassen? Vasari, die alten estensischen Papiere nennen das Bild nicht. Und weiter: soll dieses rein giorgioneske Bild wirklich 1518—1520, wie Verfasser annimmt, also später wie die »Assunta«, angesetzt werden? Gewiß nicht. Bleibt als letztes Argument das vielumstrittene Wappen. Ich weiß wohl, wessen Wappen es ist; da aber der glückliche Entdecker seinen schönen Fund seit Jahren vorenthält, gebietet die Pflicht der Diskretion

zu schweigen. So viel aber sei gesagt, daß es mit Ferraras Herzog nichts zu tun hat. *G. Gr.*

Dem obigen sei als Nachschrift hinzugefügt, daß unter manchen Entgegnungen, die Palmarinis Artikel gefunden hat, diejenige von Umberto Gnoli in der Rassegna d'arte II (1902) p. 177 deshalb besonders Beachtung verdient, weil er das Wappen richtig bestimmt hat: das der Venezianer Familie Aurelio. Er macht gegen die neue Interpretation vielerlei geltend und erklärt sich seinerseits für die s. Z. von Wickhoff gegebene Deutung auf »Venus und Medea«. Auf diesen Artikel hat Palmarini wiederum in der Rassegna d'arte (III p. 40) geantwortet und im einzelnen ausgeführt, wie wenig das Bild im Grunde mit der poetischen Schilderung bei Valerius Flaccus — nach Wickhoffs Annahme Tizians Quelle — übereinstimmt.

Beiträge zu Werken Leonardos bringt Herbert P. Horne in der Architectural Review vom Juli 1902 (Vol. XII Nr. 68 S. 31 ff.). Wichtig ist für die Geschichte der Entstehung des St. Anna Kartons ein Fund in dem Archiv der Annunziata. In einem Memorienbuch des Klosters von 1587, das auf ältere Urkunden zurückgeht, ist unter dem Datum des 15. September 1500 der Kontrakt mitgeteilt, den Fra Zaccaria di Lorenzo mit dem Holzschnitzer Bartolommeo d'Agnolo abschloß, wonach sich dieser verpflichtete, bis Ende Juni 1502 einen kostbar geschnitzten Rahmen für den Hochaltar der Kirche, der noch würdigen Schmuckes entbehrte, zu liefern. Dies war die Fassung, bestimmt, ein Kleinod der Malerei aufzunehmen. Man weiß aus früher publizierten Briefen, daß bereits im April 1501 Leonardo seinen Karton für das St. Anna-Bild gemacht hatte. Als Leonardo dann nach einer Weile das bestellte Bild nicht ablieferte, übertrug derselbe Fra Zaccaria den Auftrag 1503 an Filippino. Daß das Louvrebild mit der St. Anna überhaupt nicht für den Hochaltar bestimmt gewesen sein kann, geht daraus hervor, daß es in der Höhe um mehr als $1^1/_2$, in der Breite nahezu 1 Meter kleiner ist als Filippinos »Kreuzabnahme«. — Des weiteren wird die Komposition »der Schlacht bei Anghiari» behandelt. Der Verfasser kommt zu dem Schluß, daß der »Kampf um die Standarte«, das einzige von Leonardo im Palazzo vecchio ausgeführte Stück, erst zu Grunde ging, als Vasari seine Dekoration des großen Saales begann. Eine Zeichnung nach einer der Reiterfiguren dieser Gruppe, aus der Malcolm-Sammlung des Britischen Museums, Kopie des 16. Jahrh., ist hier erstmalig reproduziert. Der Verfasser des Artikels besitzt übrigens selbst eine große alte Kopie jenes ausgeführten Stücks, die als farbige Wiedergabe besondere Beachtung verdient. *G. Gr.*

Piero di Cosimos Kampf der Centauren und Lapithen behandelt derselbe Autor im August-Heft der gleichen Zeitschrift. Das Bild ist relativ wenig bekannt und wird hier zuerst einem größeren Publikum zur Anschauung gebracht (Abbildung der ganzen Komposition und, im größeren Maßstab, der linken Hälfte). Im einzelnen wird ausgeführt, wie sich der Florentiner genau an die Darstellung der Szene in Ovids Metamorphosen hielt. In diesem Bild, das stellenweis abschreckend realistisch ist — doch mildern einzelne Gruppen diesen Eindruck —, tritt der Einfluß Antonio Pollaiuolos auf Piero di Cosimo greifbar deutlich zu Tage. Daher glaubt Verf. es kaum später als 1485 datieren zu dürfen, da Pollaiuolo um diese Zeit Florenz dauernd verließ. Unter den Frühbildern des Meisters hat übrigens auch Knapp (in seiner Monographie S. 39), der das Bild in der Sammlung J. Burke sah, es aufgeführt. Die Hoffnung, der Verf. am Schluß Ausdruck verleiht, daß die National Gallery das Werk erwerben möge, ist trotz des besonders günstigen Angebots nicht in Erfüllung gegangen. *G. Gr.*

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C, K. Nationalgalerie

zu adressieren.